



435^e Livraison.

Tome dixième. — 3^e période.

1^{er} Septembre 1893.

Prix de cette Livraison : 12 francs.

(Voir au dos de cette couverture les conditions d'abonnement.)

TEXTE

- I. ÉTUDES SUR LA PEINTURE SIENNOISE : I. Duccio (deuxième et dernier article), par M. André Pératé.
- II. EXPOSITION DES PORTRAITS DES ÉCRIVAINS ET JOURNALISTES DU SIÈCLE, par M. Henri Bouchot.
- III. LE MUSÉE DU PRADO (5^e article). — Les Écoles de peinture du Nord, par M. Henri Hymans.
- IV. L'ART A L'EXPOSITION DE CHICAGO (1^{er} article), par M. Jacques Hermant.
- V. L'ART DÉCORATIF DANS LE VIEUX PARIS (13^e article), par M. A. de Champeaux.

GRAVURES

Encadrement tiré d'une « Apocalypse » imprimée à Venise par A. Paganini.

Retable de Duccio, conservé à l'Oeuvre du Dôme de Sienne : Le premier reniement de Saint Pierre, panneau; Le Christ devant Caïphe, détail; Jésus insulté, panneau; Le Crucifiement, panneau; La Descente de Croix, panneau; Apparition de l'Ange aux Saintes Femmes, panneau.

Alexis de Tocqueville, héliogravure de M. G. Petit, d'après un dessin de Th. Chassériau; gravure tirée hors texte.

Exposition des Portraits d'écrivains du siècle : Eug. Delacroix, par lui-même, en lettre (Collection de M. P.-A. Chéramy); Th. Gautier, par Aug. de Châtillon (Collection de M^{me} Judith Gautier); Stendhal, par Soderwack (Collection de M. P.-A. Chéramy); Balzac, par Louis Boulanger (Collection de M. Al. Dumas fils); A. Mézières, par L. Bonnat, dessin de l'artiste; Charles Lenormant, d'après un médaillon de David d'Angers, en cul-de-lampe.

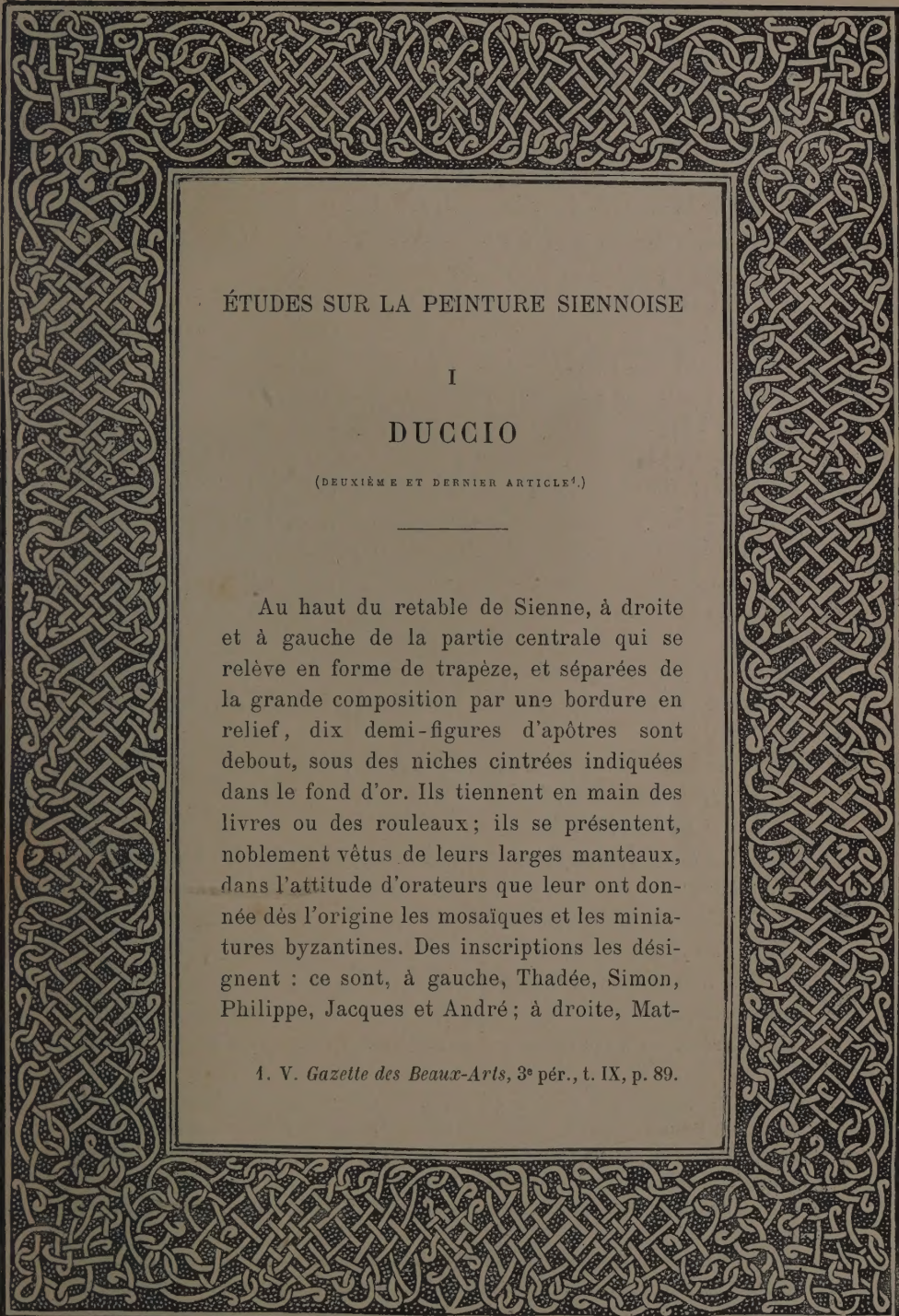
Adolphe Thiers, eau-forte de M. A. Gilbert, d'après le tableau de M^{me} Nêlie Jacquemart (Collection de M^{lle} Dosne), gravure tirée hors texte.

Le Musée du Prado : La Madone allaitant l'Enfant Jésus, par Marinus, en lettre; Le Denier de César, par R. van der Weyden; L'Adoration des Mages, par Hans Memling; L'Adoration des Mages, triptyque par J. Bosch; Le Chirurgien, par J. van Hemessen.

Cérès et Pomone, eau-forte de M. Kratké, d'après un tableau de Rubens au Musée du Prado; gravure tirée hors texte.

Monuments de Chicago : Temple maçonnique, en lettre; Vue intérieure de la Chambre de Commerce; Schiller's Theatre; Bâtiment d'une société de tempérance. Cul-de-lampe composé et dessiné par V. Galland.

Le Vieux Paris : Grand Escalier du Palais-Royal; Détail des Arcades du Jardin du Palais-Royal; Grand Salon de l'Hôtel de la Chancellerie d'Orléans.



ÉTUDES SUR LA PEINTURE SIENNOISE

I

DUCCIO

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE¹.)

Au haut du retable de Sienne, à droite et à gauche de la partie centrale qui se relève en forme de trapèze, et séparées de la grande composition par une bordure en relief, dix demi-figures d'apôtres sont debout, sous des niches cintrées indiquées dans le fond d'or. Ils tiennent en main des livres ou des rouleaux; ils se présentent, noblement vêtus de leurs larges manteaux, dans l'attitude d'orateurs que leur ont donnée dès l'origine les mosaïques et les miniatures byzantines. Des inscriptions les désignent : ce sont, à gauche, Thadée, Simon, Philippe, Jacques et André; à droite, Mat-

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 3^e pér., t. IX, p. 89.

thieu, Jacques, Barthélemy, Thomas et Matthias. Saint Pierre et saint Jean, qui complètent le nombre des Douze, sont représentés parmi les anges et les saints qui entourent la Vierge glorieuse¹.

Et maintenant nous arrivons à tous ces petits tableaux groupés autour de la *Maestà*, dont le détail infini et les extraordinaires délicatesses laissent un souvenir d'émerveillement à qui les a vus, même d'un rapide coup d'œil, dans la paisible salle de l'Œuvre du Dôme siennois. Il ne faut pas un grand effort d'imagination pour reconstituer, de façon très vraisemblable, les deux gradins qui encadraient, d'en haut et d'en bas, la face antérieure du retable. Ils se composaient l'un et l'autre de sept compartiments, ceux du bas consacrés à l'enfance et à la jeunesse du Christ, ceux du haut à la mort de la Vierge. Seuls, les panneaux du premier gradin ont conservé leur bordure primitive; ils étaient séparés par des cadres plus étroits, où se dressaient les prophètes, tenant des parchemins déployés.

J'énumère rapidement les sujets de ce premier gradin :

1. La *Nativité*, avec les figures des prophètes Isaïe et Ézéchiël, appartient depuis peu d'années au Musée de Berlin. C'est la composition des miniatures grecques, seulement enrichie d'un plus nombreux chœur d'anges. Au premier plan, le *Bain de l'Enfant Jésus*.

Les six autres compartiments sont conservés à Sienne. Ils représentent :

2. La *Circoncision* (avec deux figures de prophètes);
3. L'*Adoration des Rois*;
4. Le *Massacre des Innocents*;
5. Le *Songé de Joseph* et la *Fuite en Égypte* (avec deux figures de prophètes);
6. *Jésus parmi les docteurs*;
7. Les *Noces de Cana*.

Ces fins tableaux n'ont pas à être décrits; ils sont conformes, dans presque tous leurs détails, aux règles primitives de l'iconographie chrétienne². Où Duccio se montre sans doute plus original, c'est

1. M. Cavalcaselle suppose (t. III, p. 43, note 2) que les figures d'apôtres formaient primitivement un gradin au bas de la *Maestà*. Pourtant, il est facile de constater qu'elles ont été peintes sur le corps même du retable; les grandes fentes qui le sillonnent dans le sens de la hauteur se prolongent sans interruption au travers de ces figures. On rencontre une disposition analogue dans d'autres œuvres de Duccio.

2. Il serait intéressant, si l'on voulait descendre usqu'à la plus minutieuse analyse, de rapprocher les compositions de Duccio des prescriptions que fixe le

aux compositions du gradin supérieur. Elles représentent l'histoire de la Vierge après l'Ascension du Christ¹. La première, consacrée à la *Pentecôte*, reproduit fidèlement l'image traditionnelle que nous font connaître les plus anciennes miniatures byzantines (la *Pentecôte* est figurée pour la première fois — en 586, mais probablement d'après un original antérieur — dans l'Évangile syriaque du moine Rabula, conservé à la Bibliothèque Laurentienne de Florence). Les six autres sont inspirées d'un très gracieux récit apocryphe que Jacques de Voragine a transcrit tout au long dans sa *Légende dorée*. C'est la légende de l'Assomption de la sainte Vierge. J'en veux citer ici quelques traits, d'une poésie parfois exquise².

« La sainte Vierge, raconte Voragine, pleurait son Fils depuis douze ans; elle était dans sa soixantième année. Un jour qu'elle songeait à Jésus avec une plus vive douleur, un ange entouré de clarté lui apparut et, la saluant, lui présenta une branche de palmier cueillie dans le paradis. « Ordonne, dit-il, qu'on porte cette palme « devant ton cercueil, le troisième jour après ta mort. Car ton Fils « t'attend. Tous les apôtres se réuniront autour de toi aujourd'hui, et « ils te prépareront d'éclatantes funérailles, et en leur présence tu « expireras. » Et l'ange remonta au ciel; la branche de palmier qu'il avait apportée jetait un éclat merveilleux et resplendissait comme l'étoile du matin. » — Telle est la première scène interprétée par Duccio; M. Cavalcaselle, à la suite de Rio, y voit l'Annonciation. La présence de la palme dans la main de l'ange est pourtant bien caractéristique. — « Et il arriva que, Jean étant à prêcher à Éphèse, le ciel

Guide de la Peinture à l'usage des moines de l'Athos, traduit par Paul Durand, et publié par Didron en 1843. C'est un traité moderne, analogue à ceux que l'on trouve aujourd'hui encore dans les couvents russes, mais tout pénétré d'antiques traditions.

1. Avant Duccio, la légende de la Mort et de l'Assomption de la Vierge avait été résumée en quatre fresques, au chœur de la basilique supérieure de Saint-François d'Assise. Ces fresques, d'aspect robuste, très simplement décoratives, ont été exécutées, vers le milieu du xiii^e siècle, par Giunta de Pise et ses élèves. Elles sont tellement décolorées et ruinées aujourd'hui qu'on y distingue à peine le contour des figures. En voici les sujets : 1. *Visite des apôtres à la Vierge près de mourir*; 2. *Mort de la Vierge*; 3. *Assomption de la Vierge*; 4. *La Vierge glorieuse siégeant aux côtés du Christ*. Notre art gothique s'est aussi emparé de ces nobles sujets : au mur septentrional de Notre-Dame de Paris, six bas-reliefs racontent la Mort et l'Assomption de la Vierge; il est inutile de rappeler les portails de Paris, d'Amiens, de Senlis, etc.

2. La *Légende dorée*, par Jacques de Voragine, traduite du latin par M. G. B. (Brunet). Première série. Paris, Gosselin, 1843, p. 269 et suiv.

tonna tout d'un coup, et une nuée blanche environna l'apôtre et le déposa devant la porte de Marie. Il frappa à la porte et il entra, et il salua avec respect la Vierge. Et, comme il lui parlait, tous les apôtres furent enlevés sur les nuées des endroits où ils prêchaient, et ils furent déposés devant la porte de Marie. Et, se voyant réunis, ils s'en étonnaient et ils disaient : « Pour quelle cause sommes-nous donc rassemblés ici ? » — Telle est la seconde scène interprétée par Duccio : la Vierge, assise dans son petit oratoire, se soulève à l'arrivée de Jean qui s'agenouille devant elle ; derrière la porte, les apôtres sont réunis ; saint Pierre et saint Paul se serrent la main comme de vieux amis après une longue séparation¹. — « Lorsque la Vierge vit autour d'elle tous les apôtres, elle bénit le Seigneur et elle s'assit au milieu d'eux, des lampes ayant été allumées² ; les apôtres conférèrent ensemble, et chacun fit un discours en l'honneur de Jésus-Christ et de sa sainte Mère. » — Duccio n'a tiré qu'un parti médiocre de ce thème bizarre. Dans son petit panneau, c'est saint Paul, reconnaissable à sa calvitie et à sa longue barbe brune, qui harangue les douze apôtres. — « Et, à la troisième heure de la nuit, Jésus vint, accompagné d'une multitude d'anges, et de martyrs, et de patriarches, et de confesseurs, et de vierges ; et les chœurs des vierges se rangèrent devant le lit où gisait Marie, et se mirent à chanter des cantiques très harmonieux. Jésus parla le premier, et dit : « Viens, toi que j'ai élue, « et je te placerai sur mon trône, car j'ai désiré ta beauté. » Et elle répondit : « Mon cœur est prêt, Seigneur, mon cœur est prêt. » Et tous ceux qui étaient venus avec Jésus se mirent à chanter : « C'est « celle qui a vécu dans la pureté et loin des délices ; elle aura sa récompense dans la réunion des âmes saintes. » Et ainsi, l'âme de Marie sortit de son corps, et elle s'envola dans les bras de son Fils. Et elle fut aussi exempte de douleur corporelle que de corruption. » — Cette belle scène où Duccio a rassemblé ses plus gracieuses figures d'anges, est bien connue dans l'art byzantin sous le nom de *Dormition de la Vierge*³ ; aujourd'hui encore, il s'en fait continuellement des peintures au mont Athos et dans les couvents russes. Le *Guide de la peinture*

1. Notons ici, et en quelques autres panneaux, une hardiesse de Duccio. Il a tout simplement supprimé les auréoles des apôtres au premier plan, qui eussent masqué les têtes groupées en arrière. Giotto, cependant plus libre interprète de la tradition, eût été plus formaliste en pareille circonstance.

2. Duccio a négligé ce détail, qui est scrupuleusement introduit dans la fresque de même sujet, à Assise.

3. V. Bayet, *L'Art byzantin*, p. 179 et suiv.



LE PREMIER VENIEMENT DE SAINT PIERRE, PAR DUGGIO.
(Panneau du rétable conservé à l'Œuvre du Dôme de Sienne.)

publié par Didron en prescrit la composition dans ces termes : « Maison. Au milieu, la sainte Vierge morte, couchée sur un lit, les mains croisées sur la poitrine. De chaque côté, auprès du lit, de grands flambeaux et des cierges allumés... Aux pieds de la sainte Vierge, saint Pierre l'encensant avec un encensoir; à sa tête, saint Paul et saint Jean le Théologos, qui l'embrassent. Tout autour, les autres apôtres et les saints évêques Denys l'Aréopagite, Jérothée et Timothée tenant les Évangiles. Des femmes en pleurs. Au dessus, le Christ, tenant dans ses bras l'âme de la sainte Vierge vêtue de blanc : elle est environnée d'une grande clarté et d'une foule d'anges...¹ » — Duccio a négligé les scènes suivantes, qui renferment pourtant de très délicats motifs : l'âme de Marie, entourée des roses et des lis des vallées, c'est-à-dire des chœurs des martyrs et des vierges, monte au ciel, vers le trône de gloire où elle doit siéger à la droite du Christ; cependant, trois vierges lavent son corps sacré, qui resplendit d'une telle clarté que l'œil n'en peut soutenir la vue²; elles le recouvrent de ses vêtements, et les apôtres le déposent respectueusement au cercueil. — La légende, jusqu'ici très simple et très harmonieuse, se complique d'histoires mesquines. Les apôtres emportent sur leurs épaules le corps de la Vierge; ils sortent de la ville en chantant des cantiques, et Jean les précède, tenant en main la palme du paradis. Voici que le peuple, entendant les voix mêlées des apôtres et des anges, court aux armes et se précipite vers le cercueil. « Livrons aux flammes, disent-ils, le corps que ces imposteurs emportent. » Et le prince des prêtres jette les mains sur le cercueil pour le saisir et le renverser. Mais ses deux mains restent attachées au cercueil et brûlent d'un feu invisible : il hurle de douleur. Et le peuple qui le suivait est frappé d'aveuglement. Je n'insiste pas sur les discours que tiennent saint Pierre et le prince des prêtres, ni sur la guérison des mains desséchées et des yeux aveuglés; le récit en serait fastidieux. Duccio nous montre, au sortir des portes de la ville (dont les maisons et le temple dominant la muraille crénelée), les apôtres portant en procession le corps de leur souveraine. Quelques Juifs s'élancent derrière eux, et le grand-prêtre s'efforce d'arracher ses mains du cercueil. — Enfin voici, dans le dernier panneau, une vallée rocheuse où

1. *Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine*, avec une introduction et des notes par M. Didron. Paris, Imprimerie royale, MDCCCXLV, p. 281.

2. Cette scène est représentée au couvent de Sainte-Laure, au mont Athos. (Didron, ouvr. cité, p. 288, note.)

surgissent quelques arbres; sur le devant est un sarcophage de pierre où les apôtres, soulevant le linceul de la Vierge, la déposent d'un geste délicat. Duccio s'est arrêté à ce point de l'histoire de la Vierge; il n'a pas voulu peindre son Assomption, de même qu'au revers du retable, nous le verrons tout à l'heure, il ne représente pas l'Ascension du Christ.

Ce revers du retable est comme l'abrégé d'une paroi d'église aux fresques monumentales. Tandis que le devant est consacré à la gloire de Marie, à sa vie et à sa mort, toute cette large surface est couverte des histoires du Christ pendant sa Passion et depuis sa Résurrection¹. Les deux faces du retable pourraient donc, si l'on veut, s'intituler, l'une les Joies, l'autre les Douleurs de la Vierge, comme les deux chefs-d'œuvre de Memling exposés à Munich et à Turin. Mais, au lieu que dans les tableaux de Memling les scènes joyeuses ou douloureuses de la vie du Christ sont disposées en groupes harmonieux dans l'unité d'un riche et délicat paysage, ici la Passion est racontée en une série de compartiments juxtaposés les uns aux autres, sans même l'utile transition d'encadrements gothiques. Cette vaste peinture, dans sa nudité majestueuse, se déroule en deux zones doubles de compartiments, séparées dans le sens horizontal par une simple frise dorée. Disposition sévère et sobre, dont Duccio trouvait le modèle dans les mosaïques portatives et les petits retables à fond d'or des maîtres grecs; mais jamais encore elle n'avait été appliquée à une œuvre d'aussi grandes proportions. Car, dans cette face de l'énorme retable,

1. Le revers du retable fut peint vraisemblablement en 1310; c'est l'année assignée par M. Milanesi à un précieux document qu'il a été le premier à publier, et dont voici la traduction :

In nomine Domini Amen.

Ceci est l'accord que Bonaventure, fils de Barthélemy, et Parigiotto eurent ensemble, pour le travail de la partie de derrière du retable.

Ils reconnaissent qu'il y a trente-quatre histoires principalement, lesquelles ils estiment être comptées trente-huit, pour autant que certaines de ces histoires sont plus grandes que les ordinaires, et pour les petits anges peints au dessus, et pour toute autre œuvre où le pinceau est requis : que pour trente-huit *Duccio* soit payé, et qu'il ait et doive avoir de chaque histoire deux florins et demi d'or; fournissant ledit maître *Duccio* tout ce qui est métier de pinceau : et que l'Ouvrier de l'Œuvre doive fournir la couleur et toute autre chose nécessaire : duquel paiement aura le maître *Duccio* cinquante florins d'or aujourd'hui comptés, et le reste, ceux-ci décomptés, pour chaque histoire peinte. (Milanesi, *Documenti*, t. I, p. 178.)

il n'y a pas moins de vingt-six compartiments où sont retracées, selon l'ordre même du récit des Évangiles, toutes les histoires du Christ, depuis l'Entrée à Jérusalem, qui marque le début de la Passion, jusqu'à la Marche vers Emmaüs; au-dessus du retable, un gradin représentait les diverses apparitions du Christ après sa Résurrection; il n'y avait point de gradin inférieur.

Malgré la monotonie d'un pareil catalogue, je crois utile d'énumérer ici la suite de ces peintures, qui furent pendant près d'un siècle le mystique aliment de l'école siennoise. La série commence au bas du retable et se continue de gauche à droite jusqu'à l'extrémité supérieure. Voici l'ordre des sujets :

1. *L'Entrée à Jérusalem* (Jean, XII, 12-13);
2. *La Cène* (Jean, XIII, 12-26);
3. *Le Lavement des pieds* (Jean, XIII, 5-8);
4. *L'Entretien du Christ et des apôtres* (Jean, XIII-XVII);
5. *Judas reçoit les trente pièces d'argent* (Matth., XXVI, 14-15);
6. *Jésus éveille les apôtres au mont des Oliviers* (Matth., XXVI, 40-42);
7. *Le Baiser de Judas* (Matth., XXVI, 49);
8. *Premier Reniement de saint Pierre* (Jean, XVIII, 25);
9. *Jésus devant Caïphe* (Matth., XXVI, 57);
10. *Jésus devant Caïphe, et Second Reniement de saint Pierre* (Matth., XXVI, 64);
11. *Jésus insulté, et Troisième Reniement de saint Pierre* (Matth., XXVI, 67);
12. *Pilate interroge Jésus* (Luc, XXIII, 3);
13. *Pilate répond aux Juifs* (Luc, XXIII, 4);
14. *Jésus devant Hérode* (Luc, XXIII, 8-40);
15. *Hérode renvoie Jésus à Pilate* (Luc, XXIII, 41);
16. *Jésus insulté* (Matth., XXVII, 27-30);
17. *La Flagellation* (Matth., XXVII, 26);
18. *Pilate se lave les mains* (Matth., XXVII, 24);
19. *Simon le Cyrénéen porte la croix de Jésus* (Matth., XXVII, 32);
20. *Le Crucifiement* (Matth., XXVII, 46-50);
21. *La Descente de Croix* (Jean, XIX, 38);
22. *La Mise au Tombeau* (Jean, XIX, 40-42);
23. *La Descente aux Limbes* (Ev. de Nicodème, XXII-XXVI);
24. *Les Saintes Femmes au Tombeau* (Matth., XXVIII, 5);
25. *Noli me tangere* (Jean, XX, 14-17);
26. *Les Pèlerins d'Emmaüs* (Luc, XXIV, 13-28).

Trois de ces compositions, *l'Entrée à Jérusalem*, le *Christ au mont des Oliviers* et le *Baiser de Judas* occupent un espace presque double des autres; le *Crucifiement* est plus vaste encore. Quant au gradin, dont les sujets viennent s'ajouter à la précédente série, il n'en subsiste que cinq tableaux : *l'Apparition du Christ aux apôtres*, racontée par

saint Luc (XXIV, 36) et par saint Jean (XX, 19), une autre *Apparition*, racontée par saint Marc (XVI, 14), l'*Entretien avec les apôtres*, que l'on trouve dans saint Matthieu (XXVIII, 18), la scène de l'*Incrédulité de saint Thomas*, et celle de la *Pêche miraculeuse*, décrites par saint Jean (XX, 27, et XXI, 6).

Jamais encore la Passion du Christ n'avait été si minutieusement



LE CHRIST DEVANT CAÏPHE, PAR DUCCIO

(Détail du retable de Sienne.)

illustrée. Et pourtant l'art chrétien déjà s'était habitué à porter vers Jésus souffrant et sanglant ses plus tendres et compatissantes adorations. Toute une forte tradition, dès les premiers siècles chrétiens, développait jusqu'à Duccio ses rameaux d'âge en âge plus touffus. Dès l'ère constantinienne, un ivoire merveilleux, chef-d'œuvre de l'art chrétien classique, la cassette ou lipsanothèque de Brescia, montrait au Jardin des Oliviers, puis devant Caïphe et Pilate, un Christ paisible, radieusement jeune. Au ^ve siècle, de rares sarco-

phages et la porte de bois de la basilique romaine de Sainte-Sabine réunissent quelques scènes de la Passion ; la porte de Sainte-Sabine présente même la plus ancienne image connue du Crucifix : le Christ orant, les bras étendus, les mains percées de clous, se dresse entre les deux larrons, devant le mur de Jérusalem. Avec les mosaïques de Saint-Apollinaire Nouveau de Ravenne, série de petits tableaux d'une simplicité de composition, d'une force d'expression admirables, les scènes de la Passion pénètrent dans la décoration intérieure des basiliques ; encore les mystères douloureux y paraissent-ils soigneusement voilés : le Christ est toujours un roi paisible et puissant, vêtu de pourpre et d'or, qui domine juges et bourreaux par son attitude et même par sa taille. C'est dans les miniatures des manuscrits qu'il faut chercher le premier commentaire fidèle du texte sacré. L'Évangile syriaque de 586, l'Évangile grec de Rossano, l'Évangile latin de Cambridge, sont des monuments notables dans l'histoire de la miniature ; il y a dans le manuscrit de Rossano des compositions dont la puissance dramatique n'a pas été surpassée par Giotto même ; certaines de ces compositions, par exemple l'*Entrée à Jérusalem*¹, présentent, dès la fin du vi^e siècle, le type définitif des miniatures byzantines dont s'inspirera Duccio.

Sans regarder les ivoires et les miniatures que multiplie la Renaissance carolingienne, franchissons l'an mil ; parmi les innombrables monuments où les mosaïstes byzantins, les sculpteurs et les peintres italiens ont retracé, les premiers avec leur habileté de tradition, les seconds avec un effort gauche et barbare, ces tableaux de la Passion du Christ où se complaît maintenant la dévotion populaire, cherchons les œuvres que Duccio a pu étudier. Il a vu sans doute, à Pise, la porte de bronze de Bonannus, aux petits groupes étriqués et maigres ; il n'a pas connu les fresques de Saint-Urbain de Rome, ni celles, si puissantes et grandioses, de Sant'Angelo in Formis de Capoue ; mais il a dû admirer (le voyage n'est pas long de Sienne à Assise) le décor de la basilique supérieure de Saint-François, ces belles fresques exécutées dans la seconde moitié du xiii^e siècle par les prédécesseurs florentins ou pisans de Giotto, qui couvrent de leurs compartiments serrés les deux parois de la haute nef, opposant, suivant la vieille tradition chrétienne, les récits des Évangiles et ceux de la Bible, la Nouvelle et l'Ancienne Loi. Surtout il a eu devant les yeux quelques-uns de ces petits tableaux d'autel portatifs,

1. Reproduite dans l'*Archéologie chrétienne*, p. 269. (Anc. Maison Quantin, 1892.)

peintures à la détrempe et mosaïques d'une finesse surprenante, où les peintres grecs, dès lors comme aujourd'hui, traitaient avec une habile et délicate monotonie l'éternel thème des miracles et de la Passion du Christ. Deux de ces mosaïques d'autel sont conservées à Florence, au musée de l'Œuvre du Dôme, et montrent bien quels tours de force un artiste grec était capable d'exécuter, au XII^e ou au XIII^e siècle¹. Enfin les miniatures étaient toujours la grande source d'inspiration et de renaissance, la fontaine de Jouvence où, d'âge en âge, l'art chrétien se renouvelait. Je n'irai pas jusqu'à dire, avec M. Kondakoff, que Duccio a cherché des motifs dans l'Évangile conservé à la Bibliothèque de Parme²; ce beau manuscrit n'a rien qui le distingue particulièrement de plusieurs autres, non moins finement traités, que l'on peut voir à notre Bibliothèque Nationale, au Vatican ou à la Laurentienne de Florence. Mais il est bien évident que, d'une façon générale, Duccio a trouvé dans les miniatures byzantines alors en honneur non seulement les grandes lignes de ses compositions, mais jusqu'aux procédés d'exécution dont il est coutumier.

Au même temps que Duccio, ou, pour mieux préciser, quatre années auparavant (en 1306), Giotto traitait les mêmes scènes de la Passion dans la petite chapelle de l'Arena de Padoue, dont la famille des Scrovegni lui avait confié le décor. La chapelle étant dédiée à la Vierge, le maître florentin y avait d'abord retracé par le menu les épisodes de la naissance et de l'enfance de Marie, puis son mariage, la naissance, l'enfance, les miracles, la Passion, la Résurrection de Jésus; mais, au lieu de terminer le cycle par la mort de la Vierge, comme le fait Duccio, il avait, en face de l'image de la Madone miséricordieuse dominant l'autel, développé au-dessus de la porte d'entrée les joies et les colères du Jugement dernier, tel que le représentaient les sculpteurs au portail des cathédrales gothiques. Dans cette imposante série de quarante compositions, il y en a quatorze qui vont de l'Entrée à Jérusalem jusqu'à la Descente du Saint-Esprit; et rien ne pourra mieux nous renseigner sur les habitudes d'art siennoises et florentines que la comparaison de ces mêmes scènes traitées avec des procédés divers par les chefs des deux grandes écoles³.

1. Sur les mosaïques byzantines portatives, voir le catalogue publié par M. Müntz dans le *Bulletin monumental*, 52^e vol., 1886.

2. Kondakoff, *Histoire de l'art byzantin*, trad. par Trawinski, t. II, p. 156.

3. Les fresques de l'Arena ont été gravées sur bois pour l'Arundel Society, de Londres, et photographiées par M. Naya, de Venise.

L'Entrée à Jérusalem, réduite par Giotto à ses éléments expressifs les plus simples, se développe en hauteur, sur l'espace de deux compartiments, dans le retable de Duccio. La composition est remplie de motifs pittoresques : ce n'est plus seulement, comme dans la fresque de Giotto, une porte de ville que nous voyons, c'est tout un coin de Sienne en perspective, murs crénelés, coupole à pans coupés et tours et loggias; une route pavée monte entre des jardins bordés de murs, plantés d'oliviers, d'orangers, de palmiers. Sur un mur des enfants se penchent; d'autres grimpent aux arbres, où ils cueillent des rameaux (Giotto indique ce détail, que l'on retrouve aux plus anciennes miniatures byzantines); aux fenêtres, aux murs de la ville apparaissent des visages curieux; et, devant l'ânesse finement dessinée qui porte le Christ, devant la troupe serrée des apôtres, la procession des enfants porteurs de palmes s'achemine, non sans désordre, vers la cité sainte. — Déjà Duccio arrive à la Cène, tandis que Giotto n'oublie point auparavant ce tableau si animé, l'Expulsion des marchands du Temple. Nous sommes au Jeudi Saint; le Christ, assis au milieu de la table, regarde fixement Judas, et lui tend le morceau de pain qui le désigne comme traître, pendant que les apôtres écoutent et s'étonnent. L'ordonnance de Giotto, moins traditionnelle, est aussi moins heureuse : le Christ est à demi caché à l'extrémité de la table, et le geste de Judas, portant la main au plat, semble bien gauche. — Il n'en va pas de même de la composition suivante, où Jésus, agenouillé, lave les pieds des apôtres. Peu de scènes, dans la vieille iconographie chrétienne, souffrent moins de variantes que celle-là, et Duccio en reproduit avec fidélité le groupement immuable; mais combien Giotto s'y montre neuf et puissant ! Quelle admirable expression dans le regard et le geste du Christ, quelle noblesse antique dans l'attitude de l'apôtre aux longs cheveux bouclés qui dénoue ses sandales, dans la démarche religieuse des deux frères qui portent l'eau de la purification ! — Ici encore, Judas est au nombre des apôtres. On ne l'aperçoit plus dans le Dernier Entretien du Christ, où Duccio a fait asseoir les Onze aux pieds du Maître, qui leur expose la loi d'amour. Saint Jean est au premier rang, comme il convient. — Giotto néglige les entretiens pour aller droit aux actes du drame. Son Judas devant la synagogue serait excellent, s'il n'avait indiqué derrière le traître une caricature baroque de diable cornu, qui le happe de sa griffe. Duccio, plus grave, a groupé tragiquement autour du traître ses sombres figures de prêtres juifs, qui discutent pièce par pièce le prix du sang. —



JÉSUS INSULTÉ PAR LES JUIFS, PAR DUCCIO.
(Panneau du retable de Sienne.)

La nuit est venue. Au mont des Oliviers les apôtres dorment sur le sol, accablés de fatigue; seuls, Pierre et les deux fils de Zébédée sont assis, et Jésus leur parle. Tout près de là, sur la même bande de roc où poussent de maigres arbres, Jésus encore est agenouillé, tendant les deux mains au calice d'amertume qu'un ange lui apporte. Duccio manque, cette seule fois, à l'unité de composition que Giotto a toujours observée. D'ailleurs, la Prière au mont des Oliviers ne figure point parmi les fresques de l'Arena. — Puis nous voyons, au retable de Duccio, le Baiser de Judas. La scène est bien pondérée, le groupe des soldats et des Juifs se précipitant sur le Christ est suffisamment farouche, le visage du traître penché sur son Dieu, d'une hideur satisfaisante. Saint Pierre coupant l'oreille de Malchus semble bien un peu ridicule. Sur la droite, les apôtres s'enfuient, et leur frayeur est excellemment exprimée. Mais j'admirerais plus franchement cette composition classiquement menée, toute conforme d'ailleurs aux traditions des manuscrits, si je ne connaissais celle de Giotto. Confuse mêlée de casques de soldats, de têtes jeunes et vieilles, ironiques, furieuses, graves, stupides. Des torches éclairent ces visages. Des poings menaçants se dressent, brandissant des gourdins, des épées, des lances, des piques. Un homme souffle dans un cor. Au milieu, tout en avant, Judas enveloppe le Christ de ses bras, de son manteau à larges plis, comme des ailes d'une chauve-souris énorme; les joues gonflées, l'œil petit et venimeux, il le baise sur la bouche. Le Christ, droit, très calme, fixe sur les yeux du traître son clair regard.

L'art de Duccio, toujours soutenu, s'élève et s'anime davantage. Le tableau suivant, que nous reproduisons, témoigne d'un sentiment de la vie, d'une observation de nature que Giotto ne dépasse point. Dans la cour de la maison du grand-prêtre, les serviteurs sont assis autour du feu. Saint Pierre cause avec eux et proteste vivement qu'il n'était point « des disciples de cet homme ». Cependant la servante, qui va monter à l'étage supérieur, s'arrête pour saisir leurs paroles, et s'appuie à la rampe de l'escalier. Naturel des attitudes, expression des visages, disposition du décor, tout est parfait dans ce petit tableau, et l'on ne fera pas mieux au *xv^e* siècle. — Cependant, à l'étage supérieur, sur lequel ouvre la loggia gothique de l'escalier, nous sommes chez Caïphe, dans une salle dont le mur est orné de classiques arcades, et le plafond de bois rehaussé de caissons. Le grand-prêtre est assis dans un siège de marbre, pareil aux trônes épiscopaux qui se dressent à l'abside des basiliques. Il interroge le

Christ que presse la cohue des soldats, parmi lesquels se glissent des figures sinistres. Un estafier (le même geste est dessiné par Giotto) menace de la main le captif douloureux et résigné, drapé dans son manteau bleu sombre. — Nous passons dans une autre salle du palais, avec les Juifs et les soldats. Caïphe, siégeant dans un trône de forme carrée, déchire ses vêtements, et crie : Il a blasphémé ! Hors de la porte, saint Pierre, arrêté par deux Juifs, renie une seconde fois son maître. — Et, dans la même salle, en présence de Caïphe, qui s'entretient avec les prêtres, Jésus est insulté par la canaille, qui lui a bandé les yeux, et le frappant de soufflets, de crachats, de coups de bâton, se joue de sa victime : Christ, prophétise-nous, qui t'a frappé ? Au dehors, saint Pierre, abordé par la servante, proteste une troisième fois des deux mains, et, plus haut, de son perchoir, le coq chante. — Le décor se transforme, c'est le palais de Pilate. Sous un porche orné de moulures antiques, soutenu de fines colonnettes, le gouverneur rend la justice : figure sèche et maigre à barbe courte, couronné d'un laurier d'or, il tient un sceptre qui se termine en fleur de lis. Les soldats lui amènent Jésus ; plus loin, dans la cour, le groupe des Juifs se concerte. — Le drame avance lentement ; le tableau qui suit, où nous voyons Pilate déclarer aux Juifs irrités qu'il ne trouve rien de criminel en cet homme, est de composition bien semblable au précédent. — Le Christ est conduit devant Hérode, qui, coiffé de la couronne royale, vêtu d'une tunique rose et d'un manteau bleu à broderies d'or, siège dans un large trône de marbre. La curiosité déçue d'Hérode, le mutisme de Jésus sont très bien exprimés, et l'attitude résignée du Christ n'est pas moins bonne lorsque, dans le tableau suivant, couvert de la longue robe blanche dont Hérode l'a revêtu, il reparait devant Pilate. — De nouveau la victime est livrée aux insulteurs ; drapé dans un manteau pourpre à fleurs d'or, couronné d'épines, tenant en main l'ironique sceptre de roseau, et assis dans un trône de marbre, les épaules fléchissantes, le regard perdu au loin (c'est dans ce regard que Duccio et Giotto ont réussi plusieurs fois à concentrer la majesté ou la douleur divines), Jésus reçoit les soufflets, les crachats, les adorations outrageantes de la populace. Giotto, qui des scènes précédentes n'a voulu représenter que la colère de Caïphe, rivalise ici avec Duccio de sentiment profond et douloureux ; son Christ est cependant moins expressif. — Il a évité la Flagellation, où l'écueil du nu était redoutable, et il faut bien avouer que Duccio y est médiocre. — Dans le panneau où est représenté Pilate se lavant les mains, je note une singulière

faute de perspective, la disposition des colonnes qui soutiennent le portique : la première, qui devrait aboutir comme les deux autres sur le devant de la scène, est masquée par le groupe des soldats qui entraînent le Christ, et devant la seconde on voit passer les mains de Pilate et l'aiguière que tient le serviteur, étrange distraction d'un peintre partout ailleurs si expert en matière décorative. -- Dans la Montée au Calvaire, tandis que Giotto charge les épaules du Christ du fardeau de la Croix, Duccio choisit l'épisode du Cyrénéen et représente Jésus, les mains liées, tournant un regard de langueur vers sa Mère qu'accompagnent les saintes Femmes. Cet adieu du Fils et de la Mère, ces dernières paroles avant le supplice, sont interprétés avec un sentiment très calme et très profond ; point de gestes violents, de ces déchirements, de ces accabllements que chercheront à exprimer les élèves plus réalistes de Duccio.

Tout ce minutieux et vivant commentaire, qui suit pas à pas le texte sacré, nous paraît un peu long par moments ; mais combien il devait satisfaire la piété populaire ! combien il ressemblait à ces sermons où les moines franciscains, d'un bout à l'autre de l'Italie, allaient exaltant et détaillant avec amour les mystères de la Passion ! Ozanam, dans son charmant volume des *Poètes franciscains*, a inséré un dialogue de la compassion de la sainte Vierge, où Fra Jacopone résume en traits énergiques et vibrants tout le drame du Calvaire ; et ces vers passionnés sont comme une traduction émue et populaire de l'œuvre de Duccio¹.

Un messenger vient trouver la Vierge : « Dame du Paradis, ils ont pris ton Fils, le Christ bienheureux ; accours, et vois : je crois qu'ils le tuent, tant ils l'ont flagellé. »

LA VIERGE : « Comment peut-il se faire qu'un homme ait mis la main sur lui ? car il ne fit jamais de mal, le Christ, mon espérance... »

LE MESSAGE : « O dame ! hâte-toi, et viens à son aide. Ils ont craché au visage de ton Fils, et la foule l'entraîne d'un lieu à l'autre : chez Pilate ils l'ont mené. »

LA VIERGE : « O Pilate, ne fais point tourmenter mon Fils ! car je puis te montrer comme on l'accuse à tort. »

LA FOULE : « Crucifiez-le ! crucifiez-le !... »

LE MESSAGE : « Madame, voici la croix que le peuple amène, et sur laquelle la vraie lumière doit être élevée. »

1. Ozanam, *Les Poètes franciscains en Italie*, p. 233. — Jacopone, III, 12 (éd. de 1617).



LE CRUCIFIEMENT, PAR DUCCIO.
(Panneau du retable de Sienne.)

LA VIERGE : « O croix, que vas-tu faire ? Tu m'ôteras mon Fils ! Et que lui reprocheras-tu, puisqu'en lui le péché n'est pas ?... »

LE MESSAGER : « Madame, voici qu'on lui saisit la main, et que sur la croix ils l'ont étendue ; ils la fendent d'un gros clou, tant ils ont enfoncé le fer. Maintenant, c'est l'autre main qu'ils prennent ; ils l'étendent sur la croix, et la douleur s'embrase à mesure qu'elle se multiplie. Madame, le moment est venu de percer les pieds ; on les cloue au bois, et tout le corps se rompt. »

LA VIERGE : « Et moi, je commencerai le chant funèbre. O Fils qui fus ma joie ! Qui a tué mon Fils ?... Ils auraient mieux fait de m'arracher le cœur... Mon Fils, l'âme s'est échappée de tes lèvres... O mon Fils blanc et blond, mon Fils au doux visage, ah ! par quelle raison le monde a-t-il voulu ton opprobre et ta mort ? Fils admirable et cher, Fils de la femme désolée, ah ! que ce peuple t'a traité méchamment ! Et toi, Jean, mon nouveau fils, ton frère est mort. Ah ! j'ai senti la pointe du glaive qui me fut prophétisé !... »

Le Crucifiement devait être, au revers du grand retable, le point central des histoires de la Passion ; aussi bien y occupe-t-il, au milieu de la zone supérieure, un espace à peu près quadruple des autres compartiments. Je ne vois, aux origines de l'art italien, que deux peintures comparables à celle de Duccio, mais à la vérité antérieures de plus d'un demi-siècle ; ce sont les deux fresques peintes par Giunta et ses élèves au transept de la basilique supérieure de Saint-François d'Assise. Ces compositions grandioses, malheureusement presque détruites aujourd'hui¹, groupent autour du Crucifié gigantesque la foule des Juifs, les soldats, les saintes Femmes qui font des gestes violents et tourmentés. Les anges désolés tourbillonnent dans les airs autour de leur Roi expirant, et recueillent en des calices le sang de ses mains et de son côté. Giotto, dans son Crucifiement de l'Arena, s'est évidemment inspiré des fresques d'Assise ; il les a épurées, simplifiées, rendues plus humaines, non sans quelque froideur peut-être. Il y a heureusement introduit l'épisode des soldats qui se disputent la tunique du Christ. Giunta avait prosterné devant la croix un saint François plein de tendre compassion ; Giotto a eu l'idée d'y agenouiller la Madeleine, ses cheveux dénoués la couvrant de leurs ondes ; idée à la fois mystique et pittoresque, dont les maîtres de la

1. Une de ces fresques a été photographiée par Alinari, n° 13,719, sous le nom de Cimabue. Il y avait encore, dans la nef supérieure, une troisième fresque représentant le Crucifiement ; il n'en subsiste que de faibles débris.

Renaissance feront leur profit. Duccio a négligé ces éléments du drame, tout en le développant avec une ampleur nouvelle (il n'y rassemble pas moins de cinquante figures, sans compter le chœur d'anges éplorés qui plane au dessus de la Croix). Aussi bien est-ce là désormais un des caractères distinctifs de l'art siennois et de l'art



LA DESCENTE DE CROIX, PAR DUCCIO.

(Panneau du retable de Sienne.)

florentin : l'importance donnée au drame de la Croix. Chez les peintres siennois issus de Duccio, il aura une place prépondérante, ce sera vraiment le sujet fondamental de l'art chrétien : que l'on songe aux colossales compositions des frères Lorenzetti dans la basilique inférieure d'Assise et au Campo Santo pisan. Dans les Calvaires florentins, qui procèdent en somme de l'œuvre de Giunta, les larrons sont omis, le Christ se dresse seul sur la Croix. Duccio, instruit par les miniatures grecques, ne pouvait négliger les deux larrons. Ils sont

aux côtés du Christ, cloués à des croix moins grandes, les jambes rompues. Au milieu, sur le fond d'or, se détache le corps très blanc et très pur de Jésus. Sa tête douloureuse, couronnée d'épines, s'incline vers la droite; un jet de sang et d'eau jaillit de son flanc ouvert. Les anges, discrètement groupés au sommet du tableau, ne troublent point par leur vol désordonné le recueillement de la scène¹.

Sur le roc du Calvaire, la Vierge est debout, mais prête à s'évanouir; *stabat Mater dolorosa*. La Madeleine et une des saintes Maries soutiennent son corps fléchissant, tandis qu'elle lève un regard désespéré vers la tête si chère que la mort vient d'atteindre; ses mains frémissantes s'appuient aux bras de saint Jean. Cela est profondément senti, simplement exprimé. De l'autre côté, c'est une troupe un peu confuse, mais bien vivante, de Juifs et de soldats qui discutent, qui raillent, qui méditent. Car c'est avant tout une scène naturelle et vraie que Duccio a voulu créer; aussi bien, tout en se conformant sans doute à la vieille tradition chrétienne, il a soigneusement proscrit les détails symboliques pouvant égarer l'attention, jusqu'à cette tête de mort, la tête d'Adam, que Giotto lui-même dissimule au pied de la Croix.

Restent six compartiments, où le génie de ce grand peintre apparaît dans la perfection de sa noblesse et de sa pureté. Quelle langueur et quelle tendresse dans cette Descente de Croix! quels cris de douleur et quels gestes respectueux dans cette Mise au Tombeau! Ici nous pouvons noter encore une distinction entre les traditions siennoise et florentine. Giotto, suivi par les florentins du ^{xiv}e siècle, n'a représenté, parmi les scènes de la Passion, ni la Descente de Croix, ni la Mise au Tombeau; il les a remplacées par la Pietà, la dramatique lamentation des saintes Femmes et des disciples entourant le Christ mort. Duccio a négligé la Pietà, qui n'est introduite dans l'école siennoise que par Ambrogio Lorenzetti. — La Descente aux limbes, d'après l'Évangile de Nicodème, que reproduit la Légende Dorée, appartient aux seuls siennois, et Duccio l'a traitée avec une fidélité parfaite aux règles byzantines. — L'ange qui montre le Sépulcre vide aux saintes Femmes est d'une beauté inoubliable. — Jésus ressuscité, apparaissant à la Madeleine dans un paysage rocheux et désert (Giotto a médiocrement traité le *Noli me tangere*), puis vêtu en pèlerin, et suivant les disciples qui l'invitent à

1. L'ingénieuse idée du deuil des anges est déjà indiquée en de très anciens évangéliaires grecs.

entrer dans Emmaüs, est d'une douceur sereine qui semble annoncer Orcagna et l'Angelico.

Les cinq compositions du gradin, où sont représentées les apparitions successives du Christ ressuscité aux apôtres, bien que traitées avec la même sévérité d'ensemble, la même étude scrupuleuse de l'expression, ne sont pas exemptes de monotonie; la meilleure et la plus significative me paraît être l'Incrédulité de Thomas ¹.

Tel est ce grand poème chrétien. On n'en saurait trop louer les qualités incomparables; mais si, au lieu de l'analyser par le menu, je l'embrasse d'un coup d'œil d'ensemble, je ne puis m'en dissimuler les graves lacunes. Très complet, trop complet même en certaines parties, il laisse voir par ailleurs des oublis inexplicables. Dans la petite chapelle de l'Arena, je me sens absolument satisfait par l'heureux développement des histoires évangéliques, je suis sans le moindre effort les intentions si claires et simples de Giotto; devant l'œuvre de Duccio, je m'égare, je me demande pourquoi tel sujet, et non pas tel autre. Aucune des histoires charmantes de l'enfance de la Vierge ne s'y retrouve; l'histoire même de la naissance du Christ y manque de son habituel prologue, le Mariage de Marie, l'Annonciation, la Visitation ². Des Noces de Cana jusqu'à l'Entrée à Jérusalem, la

1. La plupart de ces dernières compositions sont très conformes aux règles prescrites par le Guide byzantin de la peinture. En voici quelques exemples :

La Descente de Croix « Montagnes. La Croix fixée en terre, et une échelle appuyée sur la Croix. Joseph monte en haut de l'échelle, tient le Christ embrassé par le milieu du corps, et le descend. Au bas, la sainte Vierge debout. Elle reçoit le corps dans ses bras, et en baise le visage. Derrière la Mère de Dieu, des femmes portant des parfums. Marie-Magdeleine prend la main gauche du Christ et l'embrasse... Nicodème s'incline et arrache les clous des pieds du Christ à l'aide de tenailles... »

L'Apparition de l'ange aux saintes Femmes. « Le tombeau ouvert. Sur le couvercle est assis un ange vêtu de blanc; d'une main il tient un sceptre, de l'autre il montre le linceul et le suaire dans le fond du tombeau. Femmes apportant de la myrrhe; elles tiennent des vases dans leurs mains. »

L'Incrédulité de Thomas. « Une maison, et le Christ au milieu. La main droite en l'air, il relève son vêtement avec la gauche, et découvre la plaie de son côté droit. Thomas se tient près de lui avec crainte, mettant une main dans le trou de la plaie, et de l'autre tenant un cartel où il est dit : « Mon Seigneur et mon Dieu. » Les autres apôtres tout autour, dans l'admiration. » (*Guide de la peinture*, trad. par Paul Durand, p. 197-203.)

2. Il est vrai que la National Gallery de Londres possède trois petits panneaux attribués à Duccio, dont les dimensions concordent assez bien avec celles du retable. Le premier, l'Annonciation (n° 1139 du Catalogue), représente la Vierge debout

série s'interrompt brusquement; rien ne nous retrace les miracles ni les prédications du Christ. Cela peut s'expliquer du reste, si l'on admet que Duccio n'a voulu que célébrer les joies et les douleurs de la Vierge; mais, s'il a traité la Passion avec une fidélité scrupuleuse, pourquoi n'a-t-il point conclu la vie glorieuse du Christ par son Ascension? et pourquoi oublier l'Assomption de la Vierge, puisqu'il étudiait si tendrement les épisodes de sa mort?

On ne peut donc point considérer l'œuvre de Duccio comme une illustration suivie des Évangiles, au même titre que les fresques de Giotto dans la chapelle de l'Arena, ou que les petits panneaux de Fra Angelico provenant de la sacristie de l'Annunziata, et conservés à l'Académie des Beaux-Arts de Florence. Mais elle leur est peut-être supérieure par son exécution parfaite et son style soutenu. Chacun de ces tableaux, pris à part, peut supporter la plus minutieuse analyse. La peinture à la détrempe repose sur une préparation verdâtre, qui transparait parfois dans les chairs. Sur le fond d'or sont burinées les auréoles; deux traits à la pointe et une étroite bande de couleur sombre encadrent chaque panneau. Les figures sont dessinées avec une science remarquable des proportions, les mains et les pieds détaillés avec sûreté et délicatesse¹. Les draperies sont belles, de plis amples et harmonieux; c'est seulement dans les derniers tableaux que le Christ est revêtu (pour caractériser sa vie glorieuse) d'une robe à stries d'or, copiée des miniatures et des mosaïques byzantines, et d'aspect peu agréable. L'architecture, où s'allie la nouveauté gothique aux réminiscences de l'antiquité, paraît copiée sur nature : la cour où saint Pierre se chauffe avec les gens du grand-prêtre, est bien d'un palais siennois de la fin du XIII^e siècle; et l'on pourrait sans exagération découvrir dans ce retable un premier rudiment de

sous un portique de cloître, et saluée par l'Ange, également debout. Mais cette Vierge n'a plus l'aspect délicat et jeune que lui prête le retable siennois; c'est une forte matrone, telle que la peindra Ambrogio Lorenzetti, auquel je suis tenté d'attribuer, comme œuvre de jeunesse, cette composition et la suivante (n° 1140), qui nous montre Jésus guérissant deux aveugles, dans le décor pittoresque d'une vieille place de Sienne. Les deux panneaux ont été achetés en 1883 à M. C. Fairfax Murray. Un troisième, sur fond d'or, comme les précédents, apporté en 1891 par M. Robert H. Wilson, paraît certainement de la main de Duccio; mais je ne crois guère possible de le rattacher au grand retable. Enfin, d'après M. Cavalcaselle, il y aurait eu, à Cologne, dans l'ancienne collection Ramboux, un autre panneau avec la Prédication de saint Jean-Baptiste.

1. Le P. della Valle avait déjà noté ce rare mérite : « Giotto sicuramente non disegnò così li piedi, ne li posò così bene. » (*Lettere senesi*, t. II, p. 73.)

paysage, qui se développera bientôt, de façon magnifique, dans les œuvres des Lorenzetti. Ce qui caractérise surtout Duccio, c'est un sens très fin de la beauté et de la jeunesse. Il a créé un type idéal que conserveront, sans pouvoir l'embellir, ses élèves siennois; personne après lui, sauf peut-être Simone, n'a donné un pareil charme aux



APPARITION DE L'ANGE AUX SAINTES FEMMES, PAR DUCCIO.

(Panneau du retable de Sienne.)

figures féminines. Les yeux très doux et allongés, dont le regard a une tendresse extrême, le nez grec droit et fier, le pli léger du coin des lèvres, le menton énergique, l'ovale harmonieux du front et des joues, cette fleur de jeunesse qu'il donne à la Vierge, aux saintes et aux anges, nul n'en aura mieux que lui le secret. La vigueur florentine paraît souvent brutale auprès des suavités siennoises. Et, en même temps, Duccio sait exprimer la vie la plus intense dans ses extraordinaires petites figures de prophètes et d'apôtres, chacun

gardant son caractère traditionnel, dans ces têtes de prêtres juifs dissimulant leur haine sous leurs épais sourcils et leur large barbe blanche, même dans ces profils de populace, où il n'a jamais tenté, comme Giotto, la parodie de la hideur. En s'appuyant sur l'iconographie byzantine, il a créé une iconographie nouvelle, qui s'imposera aux prochains cycles de fresques, de Simone et des Lorenzetti jusqu'à Berna et à Taddeo di Bartolo. L'excellent M. Mussini, qui fut à l'Académie de Sienne un directeur si instruit et si bienveillant, m'a raconté qu'il avait vu Ingres s'émouvoir, s'écrier d'enthousiasme, comme on lui présentait les calques des tableaux de la Passion : c'était, à ses yeux, la révélation d'une peinture où germait la Renaissance, d'une peinture expressive et vivante comme les belles œuvres gothiques, mais qui revêtait ce sens de la vie d'une noblesse, d'une austérité toutes classiques ¹.

Je ne veux point entreprendre, après M. Cavalcaselle, un catalogue des peintures de Duccio ². Triptyques ou polyptyques avec la Vierge triomphante, des saints, des prophètes, des apôtres, de petites scènes évangéliques, tels que les délicats panneaux de l'Académie de Sienne, ou que le charmant petit retable ayant appartenu au prince Albert d'Angleterre, et que Thoré admira, en 1857, à l'Exposition de Manchester ³, il subsiste bien une quinzaine de ces peintures, dont les Musées de Londres et de Berlin sont seuls, après Sienne, à posséder des exemplaires. Le plus beau de ces retables, malheureusement décoloré et rongé par la poussière, est oublié dans la chapelle de l'hôpital à Santa Maria della Scala, de Sienne ⁴. Il comprend deux séries de compartiments, ceux du bas réunissant saint Jean-Baptiste et saint Jean Évangéliste, sainte Agnès et sainte Madeleine aux côtés de la Vierge qui serre l'Enfant Jésus dans ses bras, ceux du haut présentant dix demi-figures de prophètes et de patriarches. Ce retable,

1. Ces compositions de Duccio ont été reproduites plus d'une fois. Les calques, gravés par Bartoccini, ont été publiés par Émile Braun (Rome, 1847). Förster, dans ses *Denkmale Italienischer Malerei* (vol. I^{er}, pl. 18, 19 et 20), reproduit au trait la Mise au tombeau, les Pèlerins d'Emmaüs et la Pêche miraculeuse. L'édition illustrée du *Jésus-Christ* de Veuillot (Didot, 1873) renferme une chromolithographie du Crucifiement (p. 304).

2. Il faut cependant ajouter au catalogue de M. Cavalcaselle, outre les panneaux de Londres et de Berlin, un retable de l'Académie de Sienne, avec douze demi-figures de saints, d'une puissante exécution.

3. Voy. *Trésors d'art exposés à Manchester en 1857*, par W. Burger, Paris, Renouard, 1857, p. 21.

4. Un cartel, sur le cadre, l'attribue à Matteo di Giovanni, ce qui est absurde.

que Rio a remarqué et loué comme il convient, doit avoir été peint peu de temps après le grand tableau du Dôme, dont il reproduit de très près plusieurs figures, entre autres l'exquise sainte Agnès.

On a fort justement observé de Fra Angelico que dans ses plus grandes œuvres il avait porté un art de miniaturiste. On en peut dire autant de Duccio; et, bien qu'il n'existe pas de miniatures qui soient évidemment de sa main, comme il y en a de la main de Simone ou des Lorenzetti, on ne peut douter qu'il se soit formé dans la pratique de l'enluminure. Il en a les procédés, il en a l'attentive minutie et la souple délicatesse. La miniature, bien mieux que la fresque, se prête à l'étude très fine du sentiment; c'est un instrument d'observation patiente. Duccio en a développé les qualités subtiles, et, ce qui est merveilleux, il a introduit le plus grand style en des cadres si restreints. Serviteur fidèle des traditions chrétiennes, dessinateur zélé, orfèvre plus encore que coloriste, à bien des points de vue Duccio est donc, si l'on veut, un artiste byzantin; mais c'est aussi, par l'émotion, par le sens dramatique, un maître de la même race que Giotto; ces compositions qu'il trouvait presque faites, mais trop souvent froides et banales dans les manuscrits grecs, il leur a donné la vie, il les a incorporées au génie italien. Honorons celui qui le premier montra au peuple dévot de Sienne, avec une vérité due à l'instinct du cœur aussi bien qu'à l'étude, le charme de la Madone jeune et souriante, et l'infinie souffrance de Jésus crucifié.

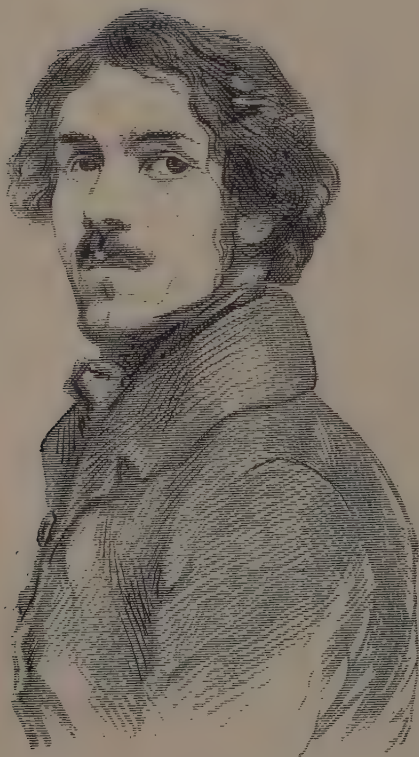
ANDRÉ PÉRATÉ.



EXPOSITION DES PORTRAITS

DES

ÉCRIVAINS ET JOURNALISTES DU SIÈCLE



L'idée était bonne, même excellente, on assure, pour la curiosité où les écrivains tiennent le public chez nous ; tout au plus eût-on pu craindre que l'exposition nouvelle ajoutée à tant d'autres n'amenât une satiété et un désintérêt. Depuis les « Portraits du Siècle », qui avaient si bien servi la question d'art, trop de sociétés bienfaisantes avaient joué de la même corde. C'est, comme on sait, une tendance ordinaire de l'esprit moderne ; une réussite, une originalité quelconque, provoquent la copie ; la conséquence fatale est le désagrément de retrouver le même plaisir à intervalle rapproché. Là est peut-être la raison logique

du détachement peu douteux où les amoureux de ces choses tiennent les manifestations récentes, et les réflexions formulées à chaque nouvelle promesse : Comment, encore !

Encore des têtes d'hommes amassées en hâte, recueillies un peu partout, difficilement obtenues lorsqu'elles sont de premier ordre et classées, imposées au contraire lorsqu'elles n'ont ni la note de curiosité et d'intérêt, ni la qualité supérieure d'œuvre impeccable. C'est tout le point faible de ces histoires. L'idéal eût été de grouper surtout des écrivains du siècle, en cherchant les portraits venus de bon lieu, et point les « ordinaires » modèle et peindre l'un portant l'autre. On dira que les médiocres font repousser aux meilleurs ; on ne le voit que trop. Cinquante toiles triées sur le volet, où l'on n'eût admis que le chef-d'œuvre, eussent intéressé plus que le tas vraiment un peu enfantin de portraits baroques, sensationnelles, peu vraies dont le catalogue dépasse mille articles. Même on ne craint pas de le dire, au risque de provoquer des railleries et de se faire taxer d'archéologue, la partie rétrospective amuserait extrêmement, si on l'eût mieux soignée. Ce sont les effigies anciennes qui ont dans l'instant le plus gros public. Les modernes ont été vues et revues cent fois, elles donnent l'impression de ces figurants de théâtre trop peu nombreux et qui repassent sur la scène pour faire illusion. Quant aux œuvres toutes modernes, bâties d'impressions et de morbidesse, on les voit traduire le plus souvent des figures embryonnaires, non classées encore, et qu'on s'étonne un peu de voir en si bonne place, quand tant d'autres et des meilleures ne s'y rencontrent pas.

D'autres critiques ont été formulées. On s'accorde à trouver extrême le déploiement des médaillons de David d'Angers que l'on connaît de trop et dont les moulages et les photographies couvrent le monde. Et d'ailleurs installés comme ils sont, en plate-bande, on les regarde à peine. Il s'ensuit qu'un écrivain-journaliste de la taille de Jules Janin tient dans l'exposition la place un peu restreinte d'une soucoupe, quand de moindres seigneurs occupent deux mètres carrés de la cimaise et s'imposent. Je ne parle même pas de Bertin l'ainé, représenté seulement par un petit portrait de Fabre en 1804, alors qu'il existe en certain endroit un morceau capital d'Ingres. Tant pour la valeur de l'homme que pour celle de l'œuvre, le portrait de Bertin par Ingres devait être là.

Ces réserves une fois faites, il convient de ne point s'éterniser en remarques faciles et jusqu'à un certain point oiseuses puisque l'exposition jouit d'un plein succès près des artistes et des gens du monde. Les organisateurs ont eu de sérieuses difficultés à vaincre, car dans l'espèce il est rare d'atteindre le but idéal qu'on s'était proposé. Depuis les « Portraits du Siècle », les collectionneurs ont souffert

de trop de réquisitions; ils s'y prêtent aujourd'hui de moins bonne grâce; certains même s'y refusent absolument. Et puis l'iconographie est une science qui ne s'apprend point du jour au lendemain. On peut avoir une bonne volonté de premier ordre et s'embarrasser sur des riens, ignorer les bons coins, les prêteurs obligeants, les possesseurs de raretés. On accepte alors au petit bonheur les offres intéressées, on sacre « écrivain » le personnage qui ne s'oublie pas, au grand risque de cacophonie et de mécomptes.

*
*
*

Ce qui frappe dès l'abord, c'est la disparité de nombre entre la partie rétrospective et la partie moderne. Sur cette dernière on pourrait imaginer que les écrivains furent entre 1793 et 1840 d'une rareté insigne; la vérité est autre. Ceux qui sont restés, que nous reconnaissons encore sous ce titre, ont une possession d'état dûment établie, ils sont l'aristocratie de leur métier, d'où leur Olympe restreint. Ils ont subi le tassement logique, ils se sont émondés; quand on prononce leur nom, chacun acquiesce. Ils amusent, parce qu'on sait d'eux mille anecdotes devenues classiques et que leurs traits ont été popularisés. Revoir les originaux, pris sur nature, et que les traductions ont souvent abîmés, procure aux dilettanti une de ces sensations qui ne s'expriment guère. Là-bas est une M^{me} d'Abrantès peu connue, habillée à la mode du premier Empire, peinte par J. Doré en 1812. L'œuvre n'est point de belle envolée. C'est au plus juste une de ces portraits ratatinés, revêches, qui étaient, au moment de la campagne de Russie, la note mondaine comme sont pour l'instant les toiles de La Gandara ou de Blanche. Mais voilà la M^{me} d'Abrantès « vivant ses mémoires », Gavarni nous la montrera plus tard quand elle les écrira, et la comparaison n'est point si inutile. Ici le masque est spirituel, il est mutin, il est de cour; celui de Gavarni sera de la personne âgée ayant versé dans la littérature. L'une se tient et s'observe; l'autre est écervelée et bohème. Doré nous dit la personne futée, Gavarni la dame ruinée qui met au Mont-de-Piété son argenterie pour donner une soirée.

Mais, en vérité, si M^{me} d'Abrantès est là, pourquoi a-t-on oublié M^{me} de Genlis, même en gravure? Y eut-il jamais femme auteur plus populaire, plus peinturlurée, gravée, lithographiée, que celle-là? Si l'on expose Sarah Bernhardt comme « autoress », M^{me} de Genlis ne peut guère être omise; tant vaudrait oublier Delphine Gay ou George

Sand. Je ne fais aucun rapprochement littéraire, je parle seulement



THÉOPHILE GAUTIER, PAR AUG. DE CHATILLON (1839).

(Collection de M^{me} Judith Gautier.)

de la réputation. Et M^{me} de Duras, auteur d'*Ourika*, un des succès de la Restauration, et M^{me} de Bawr, dont Crespy de Prince nous a

gardé une si délicieuse frimousse; même si l'on y réfléchit, pourquoi pas aussi M^{me} Lebrun-Vigée qui nous a laissé d'amusants mémoires, dont les éditions ne se comptent plus? On dit ces noms en courant, mais si l'on cherchait bien!

Sans doute, on n'a passé ni Marat, ni Robespierre, deux écrivains discutables, encore que citoyens fort civiques, ni non plus Fabre d'Églantine, attribué à Prud'hon un peu à la légère, ni Lameth, ni Chaumette. Mais alors pourquoi passer sous silence d'autres journalistes autrement féconds et moins terribles, le bon La Mésangère, par exemple, créateur des journaux de mode, littérateur modeste et érudit, qui a lancé une idée au moins sans gêner personne? On aperçoit assez par ces omissions combien les organisateurs ont eu de difficultés à vaincre, lesquels n'ont pas réuni tant de portraits faciles à trouver et se sont vus encombrer de contemporains, dont une simple photographie eût amplement payé le mérite.

Si nous limitons à la Restauration la première escouade des écrivains du siècle, nous n'avons en véritables œuvres que dix ou douze portraits au plus, dont seraient le Rabaut-Saint-Étienne, peint par David, l'Abbé Grégoire, étudié sur nature par le même pour le *Serment du Jeu de paume*, esquisse fort serrée, très intéressante, aujourd'hui en la possession du peintre Jean Gigoux, le grand collectionneur. Il y faudrait joindre le Ducis de Gérard, le Chateaubriand de Paulin Guérin, largement touché dans un paysage alpestre, lequel donne une réplique heureuse à celui de Girodet-Trioson. Entre les deux peintres, c'est un débat à qui saura le mieux idéaliser son modèle. Assurez-vous que Chateaubriand ne fut jamais le joli homme rêvé par l'un et par l'autre. Sous Napoléon, les artistes avaient appris le mensonge; ils arrangeaient les héros de l'épopée, les faisaient mieux que nature et transportaient aux moindres leurs moyens factices. Il y a lieu toutefois de décerner la palme à Guérin, et c'est précisément cette effigie construite de brio, jetée sur la toile, que les graveurs n'ont point connue. Lorsqu'une estampe nous montre le Chateaubriand des *Martyrs* ou des *Natchez*, c'est à Girodet qu'elles empruntent leur bonhomme échevelé, romantique, la main dans le revers du gilet comme Bonaparte à Iéna. Nous ne connaissons l'homme que par Girodet, il eût gagné à nous venir de Guérin; il faut remercier M. le comte de Chateaubriand de nous avoir offert ce régal, en contribuant à une bonne œuvre.

Comme antithèse à l'écrivain royaliste, nous nous heurtons au Paul-Louis Courier de Vignerot. C'est le catalogue qui nomme

Vignerons, mais il eût été plus juste de mentionner Hersent, que Vignerons a simplement copié et amolli dans une transcription falote. Tout pareillement Delphine Gay, aussi portraiturée par Hersent, subit les adaptations de M^{me} Amélie Leduc; les connaisseurs ne s'y tromperont pas. Hersent n'était point un maître classé; sa facture est étroite et sa pratique assez mince, mais il avait encore le souci des ressemblances, le soin des poses, la recherche très subtile de certaines galanteries dont les femmes jolies lui savaient un gré infini. M^{me} de Girardin préférait cette figure d'elle à toutes les autres; on l'y voyait en Muse papillotée, le menton sur la main, découvrant un joli bras rond, gentiment poétisée et inspirée. L'original est à Versailles, où il ne produit aucun effet; il fallait en vérité que l'exposition des écrivains lui ramenât l'intérêt et forçât les pèlerinages qu'on ne va pas manquer de faire tout à l'heure.

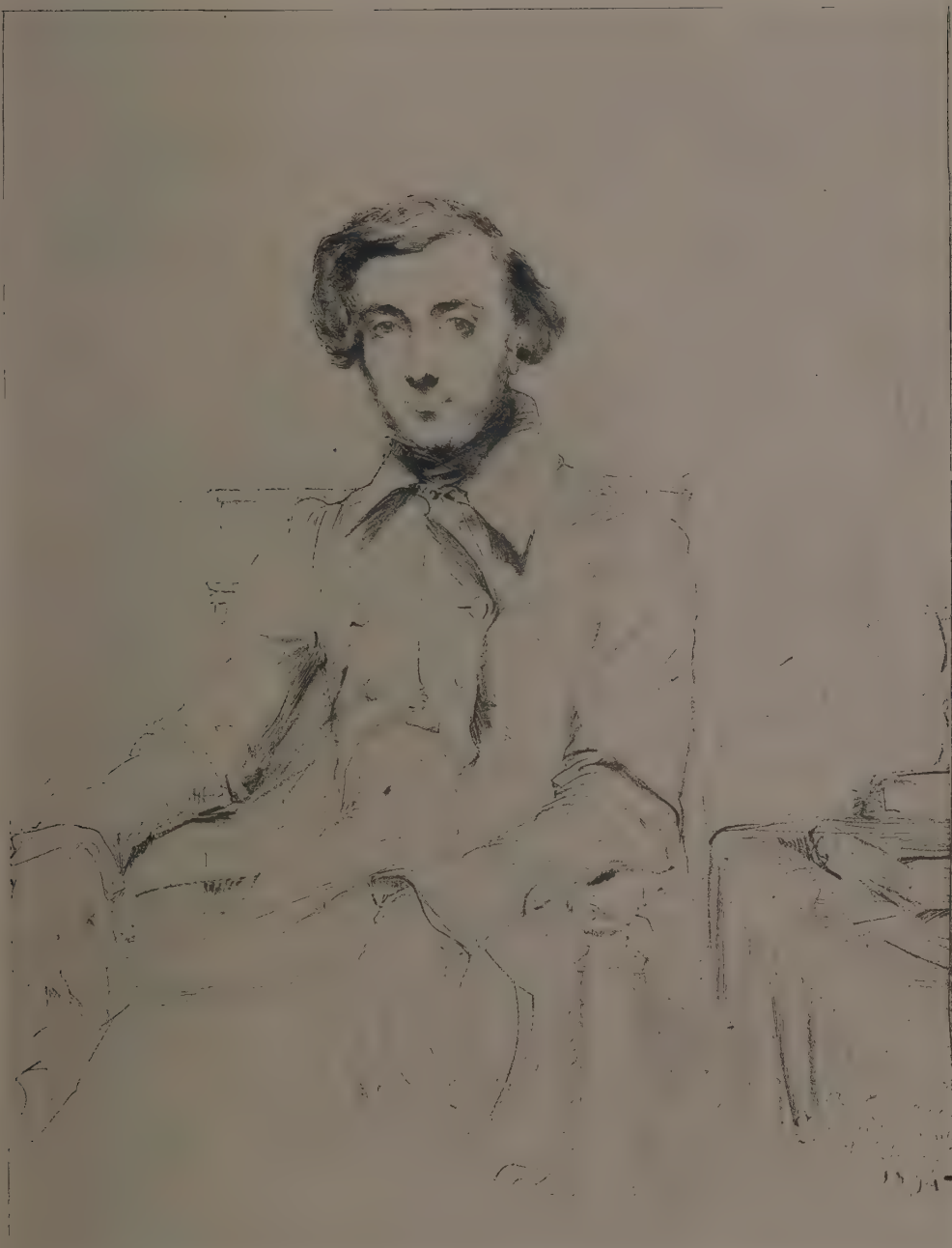
Voyez le retour des choses! Dans la cohue des littérateurs du siècle, Delphine Gay ne tient qu'une place secondaire; au temps de sa jeunesse et de ses grands succès, on eût fait rire de lui prédire cette médiocrité. Un temps fut où il n'était question que d'elle, et La Mésangère l'en savait agréablement railler. Que le roi Charles X distribuât les récompenses au Musée, il avait devant lui à la première place une personne fort voyante en ses atours, très entourée, et comme il était extrêmement myope il demandait à Sosthène de La Rochefoucauld: « Qui est donc cette charmante? » La Rochefoucauld répondait: « M^{lle} Delphine Gay, sire. — Ah! — Elle va dire des vers, sire. — Ah! » Dans toutes les fêtes, aux bals de l'Hôtel de Ville, au Grand Vermeil, la même personne blonde était là assise, toute prête, provoquant de ses plumes et de ses coques les regards du vieux roi. Il faisait la même demande, on lui retournait la même réponse et il poussait des ah! de plus en plus agacés. Un jour il est à la chasse, il pontifie, la bête bat l'eau et le grand veneur prend les ordres pour servir le cerf. Une dame est là. « Qui est cette dame? — M^{lle} Delphine Gay, sire! — Elle va dire des vers? — Oh! je ne pense pas, sire. — En tout cas, priez-la d'attendre la curée... »

Elle, et surtout M^{me} de Staël n'ont pas dans l'exposition la place que leurs contemporains eussent faite à toutes deux. C'est peu que la toile prêtée par M. le duc de Broglie pour donner à M^{me} de Staël le rang occupé par elle dans notre littérature. On eût aimé à revoir *Corinne*, fût-ce la copie autrefois donnée par le prince Henri de Prusse à M^{me} Récamier; puis l'auteur de l'*Allemagne*; enfin, la dame de Coppet, envahie par les emphases d'une maturité robuste.

Qu'on se contente d'un médaillon de David d'Angers pour le duc de Bassano, ou d'un buste de Canova pour Alexandrine Bonaparte, écrivain de hasard, ceci est de stricte justice; mais, au prorata des gloires, M^{me} de Staël eût mérité trois ou quatre effigies d'époques diverses. Et il y en a, il y en a de dessinées, de gravées, depuis le physionotrace de Quenedey, qui la présente en sa belle jeunesse, jusqu'à cette lithographie anonyme et si amusante, où Corinne a laissé sa toque pour une simple capote bourgeoise. Le groupement hâtif de ces portraits nous laisse donc espérer mieux une autre fois pour la partie rétrospective. Nous eussions souhaité retrouver là les portraits de Lantier, auteur du *Voyage d'Amour*, peint par Joseph Ducreux, celui de Pierre Lebrun, peint par le même, et qui ne figure ici que dans un médaillon de David d'Angers. De Ducreux toujours il y avait le La Chabaussière, Étienne Méjean, tous deux hommes de lettres, autrefois estimés, aujourd'hui oubliés; mais s'en est-on toujours tenu à l'aristocratie dans la circonstance? Et le Charles Nodier de Paulin Guérin? Le Lamennais du même? Le Walkenaër d'Ingres? La M^{me} de Staël de M^{me} Vigée-Lebrun? Le Bouilly de Robert Lefebvre? Même je demanderai humblement pourquoi l'oubli de la reine Hortense, aussi littérateur dans son genre que Sarah Bernhardt dans le sien, et dont les portraits n'eussent point déparé l'ensemble. Et le Ducray-Duminil de Serangeli? Faute de mieux, on eût pu obtenir des photographies de quelques-unes de ces œuvres. Cela eût été la perfection, laquelle n'est pas de ce monde; moi-même qui parle et qui critique, aurais-je fait mieux que les organisateurs?

*
*
*

Le milieu du siècle fournit un bon nombre d'éléments curieux, avec en plus certaines œuvres cotées dont plusieurs ont été vues en d'autres endroits ces années dernières. Et cependant ni le règne de Louis-Philippe ni celui de Napoléon III n'ont été féconds ni très heureux dans la matière. Du moins, les écrivains ne tentaient point autant les artistes; Ingres, qui n'aimait pas les publicistes de son temps, s'est rarement donné la peine d'en dessiner quelqu'un dans ses inimitables croquis à la mine de plomb qui, mieux que la peinture, lui ont donné une des premières places de l'École française. Je ne reparlerai pas de Bertin, qu'on eût dû avoir là coûte que coûte, et mettre à la place d'honneur; à défaut de ce morceau de choix, on s'est rabattu sur le pauvre M. Delécluze, comme on eût pris Walke



Th. Chassériau del.

Hélio G. Petit

ALEXIS DE TOCQUEVILLE

naër, si l'on avait connu le lieu de sa retraite. En revanche on nous montre un dessin fort délicat de Chassériau représentant Alexis de



STENDHAL (HENRI BEYLE), PAR SODERWACK.

(Collection de M. P.-A. Chéramy.)

Tocqueville au beau moment de sa carrière, traité en ami par son peintre; une tête fine un peu niaise, avec ce juste point de pseudo-aristocratie cherchée dans la coupe des cheveux, la taille des favoris,

le port du lorgnon, ce que « ceux » d'alors estimaient le supérieur bon genre, et jugeaient les meilleures façons. Vis-à-vis du Delécluze un peu bourgeois et bon enfant de M. Ingres, Alexis de Tocqueville paraît d'une classe différente d'écrivains, autrement muscadine et apprêtée. Plus tard Daumier raillera M. de Tocqueville sur ce fameux lorgnon toujours balancé à bout de doigt, « ce qui lui permettra *peut-être* de voir plus clair dans les affaires étrangères ». Chassériau s'est contenté de le laisser pendre nonchalamment.

Les romantiques n'ont point là une grande situation. Il semble qu'on ait dédaigné la plupart d'entre eux. Le seul vrai de la pléiade serait bien ce Théophile Gautier que le catalogue dit une œuvre anonyme, et qui fut peint en 1839 par Auguste de Châtillon, le célèbre auteur de la *Levrette en pal'tot*. Ceci est le portrait-type d'une époque. Théophile Gautier y porte la crinière étrange des Jeune-France, dont certains naïfs d'aujourd'hui tentent la résurrection.

« Vous êtes mon lion superbe et généreux », disait doña Sol en caressant Hernani. Paraître un lion, tout le rêve des poètes romantiques ! Jérôme Paturota quelque peu ridiculisé la tendance ; J.-J. Granville, le dessinateur malicieux, en a donné la satire très mordante parmi ses croquis des *Animaux peints par eux-mêmes*. Au moment précis où Châtillon *léoninait* le bon Théophile, la sottise de ces perruques était fort goûtée. Cela plaisait aux femmes romanesques ; l'homme ainsi coiffé se nommait Arthur dans les ballades, et quelque châtelaine laissait courir ses doigts dans les boucles superbes de son seigneur dompté.

Entendez ce que Théophile Gautier dit de son portrait : « Deux ou trois de mes camarades, voyant que je devenais tout à fait ours et maniaque, se sont emparés de moi et se sont mis à me former. Ils ont fait de moi un *Jeune-France* accompli. J'ai un pseudonyme très long et une moustache fort courte. J'ai dans les cheveux une raie à la Raphaël. Mon tailleur m'a fait un gilet délirant. Je parle art beaucoup de temps sans ravalier ma salive, et j'appelle bourgeois tous ceux qui ont un col de chemise. Avant-hier, je me suis grisé d'une façon tout à fait byronienne, j'en ai encore mal à la tête. » Ce fut là le travestissement choisi pour manifester à *Hernani*. « Dès une heure de l'après-midi, les innombrables passants de la rue Richelieu virent s'accumuler une bande d'êtres farouches et bizarres, barbus, chevelus, habillés de toutes façons, excepté à la mode, en vareuse, en manteau espagnol, en gilet à la Robespierre, en toque à la Henri III, ayant tous les siècles et tous les pays sur les épaules et sur la tête, en plein midi.

Les bourgeois s'arrêtaient, stupéfaits et indignés! » Le portrait de Châtillon fait revivre toute cette époque; il est l'œuvre type d'un moment, et peut-être un des plus intéressants de la série.

A la longue, l'uniforme romantique se bourgeoisa à son tour; il tomba dans le bas domaine des calicots et des clercs d'avoués, comme de nos jours la toque des étudiants s'en va coiffer les pires drôles. Alors on n'en voulut plus, on le tourna en ridicule, on le railla. C'est la loi ordinaire de ces excentricités. Le jeune homme que nous voyons pour le quart d'heure costumé en Alfred de Muset, avec sa redingote à jupon, ses pantalons à sous-pieds et ses cheveux flottants sous un chapeau large, quittera sous peu ce déguisement rococo, parce que des employés de ministère lui voleront sa recette et lui feront concurrence. Quand il ne sera plus tout seul, il cherchera autre chose. Théophile Gautier montra plus d'attachement à son romantisme. Sous l'Empire, il avait encore des cheveux tombant sur ses épaules; il en partageait le genre avec les marchands de crayons célèbres.

L'exposition lui fait la part belle; vous le croiriez représenter tout seul l'école romantique. On voit de lui un amusant pastel par Riese-ner; un portrait sérieux par Ary Scheffer, une charge de Giraud, et la reproduction d'un dessin de Landelle pris durant une traversée de Dieppe à Londres. Les autres ont été dédaignés, et vous ne verriez même pas en lithographie Pétrus Borelle Lycanthrope, ni Paul Lacroix non plus, dont l'influence ne fut point si négligeable. Il a fallu de gré ou de force fabriquer un littérateur d'Eugène Delacroix pour faire nombre. Sainte-Beuve n'a que sa charge par Eugène Giraud, et son médaillon de David d'Angers. Mérimée s'est improvisé peintre comme Delacroix publiciste; son portrait est à la plume, par lui-même. Hugo n'est le poète romantique que dans une peinture de Wafflard datée de 1830. En vérité, c'est là peu de chose, étant donnés les éléments curieux facilement rencontrés; beaucoup de portraits n'attendaient qu'une demande pour se produire. A elle seule, la pléiade romantique vaudrait une exposition.

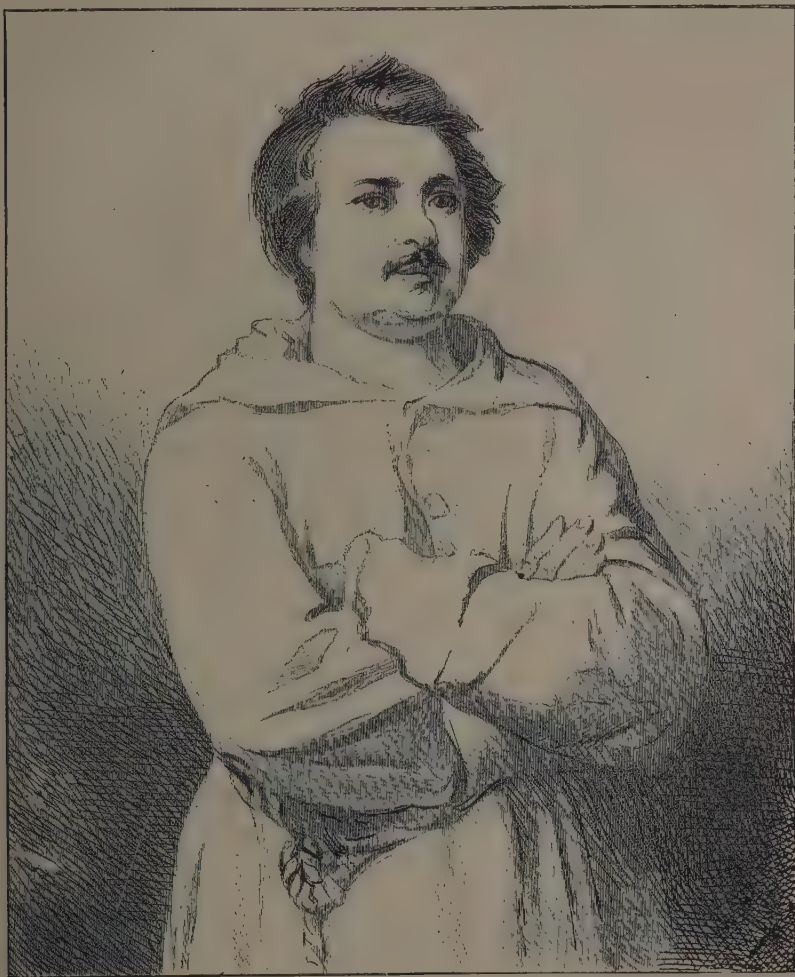
On a Stendhal cependant, et la désillusion n'est pas mince. Stendhal n'a point l'esprit aux coquetteries; il ne cultive ni son cheveu ni sa barbe. Il porte celle-ci en Auvergnat, le visage encadré par un collier rude, et la tête demi-rase. Soderwack nous a laissé de lui cette impression un peu déconcertante pour les amoureux des esthétiques concurrentes. En ces temps, les esthétiques concouraient; il était bien qu'un écrivain n'eût point l'allure négligée. Mürger lui-même, peint par Paul Delaroche, vous pourra causer une surprise

dans le sens contraire, parce que vous ne trouverez en lui la moindre parcelle du bohème attendu. Voyez même le Proudhon de Corbigneau, debout sur une plage, très correctement vêtu, et qui paraît un bourgeois aisé venu aux bains de mer. Survient Baudelaire; Baudelaire a une barbe, il a été peint par Deroy en 1844, et se fût alors montré désolé d'un débraillé trop évident; c'est bien plus tard, quand Vallès le pourra connaître et le voudra mépriser, que Baudelaire se sera fait une figure glabre, fatale, « indécente ».

Unquis'abandonne candidement à son peintre, c'est Balzac, surpris par L. Boulanger dans son accoutrement étrange de travailleur, peu intéressé de plaire aux amoureuses de chevelures. Dumas cherchera les poses d'un seigneur asiatique, se choisira des attitudes nobles et voudra étonner; Balzac non pas. La preuve en est la rareté des portraits de Balzac et la prodigieuse quantité de ceux de Dumas. Dumas, c'est Pierre Loti, tantôt en Arabe, tantôt en Turc, tantôt en dandy. Même quand Balzac n'est encore connu de personne, Dumas a inspiré ce chef-d'œuvre, la lithographie merveilleuse d'Achille Deveria, peut-être la portraiture la plus « impertinente » de l'École française. Que sont auprès les croquis de Heim ou de Giraud, la peinture de Guichard, et cette calembredaine montagnarde où l'on voit le grand romancier entouré d'amis, de mules et de guides dans un paysage escarpé? A notre sens on s'est montré un peu avare des lithographies de Deveria; certaines eussent tenu dans les couloirs une place trop prodigieusement départie à des photographies de personnages vivants dont la célébrité n'a point son assiette définitive. M. Bracquemond, homme d'esprit et grand artiste, en a bien senti l'importance; c'est lui qui a prêté le Dumas, et cet autre très curieux pastiche du xvi^e siècle représentant Alfred de Musset dans un costume de seigneur allemand. On eût pu y joindre M^{me} Ménessier-Nodier plusieurs fois lithographiée par Deveria, et dont l'une des meilleures poses se retrouve dans les *Heures du jour*, cette inimitable suite de parures féminines à mettre tout près des chefs-d'œuvre de Moreau le Jeune.

Somme toute, l'exposition aura un bon côté, celui de montrer à la jeunesse un peu intransigeante de l'espèce nouvelle combien est de peu la gloire des jeunes années. Les organisateurs ont omis Dovalle! Ils ont oublié Dondey, Aloysius Bertrand et tant d'autres *poetæ minores* qu'on retrouve sous leur incarnation dernière, chez des successeurs qui sont là, bien vivants, et ne manquent point de se rappeler au souvenir de leurs contemporains. Et cependant Dovalle eut une célébrité particulière, il fut tué en duel. On lui éleva un monument, on le

chanta. Eux déjà, ces garçons avaient inventé la littérature polychrome : Gustave Drouineau, qu'on ne voit pas dans la série, publiait



BALZAC, PAR LOUIS BOULANGER.

(Collection de M. Alexandre Dumas fils.)

en 1831 le *manuscrit vert*; d'autres disaient le bleu ou le jaune comme Schaunard, qui sont aujourd'hui « partis pour le grand voyage du néant », selon le mot de Shakespeare (Shakespeare a un mot, vous remarquerez, pour toutes les situations douloureuses). Imaginez l'ex-

position des écrivains du siècle dans cinquante ans d'ici, plus de cent numéros rentretraient dans l'ombre et n'intéresseraient plus personne, parce qu'ils ne seraient plus là pour soigner leur gloire.

Je m'aperçois qu'on a oublié Eugène Sue. Diable ! Et Gérard de Nerval ! Si l'on a Sénancour, le *nihiliste*, c'est dans la suite de David d'Angers ; d'ailleurs, s'il eût été vivant, il ne se fût point montré ; sa maxime était que l'obscurité convient au sage. Hippolyte Carnot et Pierre Leroux, dans leur *Revue encyclopédique*, s'amuse à fouailler les petits écrivains menant grand bruit autour de leur personne : « Nous nous sommes plaints, disent-ils, de leur art sans but et de l'absurdité de cette idolâtrie exclusive de la forme. » Voilà qui se pourrait appliquer très bien aux mystiques de la dernière observance. Nous les voyons fort nombreux à la Galerie Petit, offrant à nos admirations leur esthétique tapageuse ; quelques-uns sont ravis qu'Eugène Sue ne soit point là. Viennent les retours, Eugène Sue y sera et eux n'y seront plus...

Il y a une fable d'Hoffmann :

Au bourg où règne la folie,
Un jour la nouveauté parut.
Aussitôt chacun accourut...
Et de dire : Qu'elle est jolie !

Ah ! madame la Nouveauté,
Demeurez en notre patrie,
Plus que l'esprit et la beauté,
Vous y fûtes toujours chérie.

Alors, la déesse à ces fous,
Répondit : Monsieur, j'y demeure !
Elle leur donna rendez-vous
Le jour suivant à la bonne heure.

Le lendemain elle parut
Aussi brillante que la veille,
Le premier qui la reconnut,
S'écria : Bon Dieu qu'elle est vieille !

*
* *

L'entrée plus franche des journalistes dans la littérature remonte à l'Empire ; dès ce temps ils se confondent ; auparavant ils ajoutent ordinairement à leur titre de gazetiers la qualité supérieure de fai-

seurs de livres. Ceux qui nous sont montrés joignent à leur valeur personnelle indiscutable, l'honneur d'avoir posé dans l'atelier d'artistes sérieux qui eussent suffi à leur assurer l'immortalité. Tous ne s'en trouvent point également bien. Quand nous revoyons, par exemple, le Rochefort pléthorique et boursoufflé peint par Gustave Courbet, nous n'avons qu'une idée très vague du grand pamphlétaire à l'époque de ses meilleurs succès. Courbet et la portraiture s'étaient un peu brouillés ensemble; il n'y avait guère que sa propre figure dont le maître d'Ornans consentit à penser du bien. Il traitait volontiers autrui à la diable, comme il maltraitait le dessin et la perspective dans ses paysages. On assure que cela était volontaire; en vérité ce sont d'étranges tendances que celles-là et peu faites pour convaincre le client bénévole.

Lui encore nous a dépoétisé le célèbre Trapadoux, « philosophe » (exprime courageusement le livret), lequel Trapadoux servit de type à Mürger pour le Marcel de la *Vie de Bohème*. Nous nous plairions à le croire mieux. Pensez ce que serait devenue Mimi Pinson sous le pinceau sacrilège de ce brutal; et il l'eût portraituree s'il l'eût connue, il lui eût donné cette face d'« oiseau de Saint-Luc », dont il affubla certains jours ses demoiselles de la Seine. Si Rochefort est très content de sa tête de gendarme, de sa pose naïve et bourgeoise, c'est en honneur qu'il n'y met point de coquetterie. Il faut que le livret assure, pour nous convaincre.

Déjà l'écrivain de l'Empire s'est aristocratisé; il ne consent plus à livrer sa personne aux débutants; il veut des réputations assises pour le peindre. Le temps n'est plus où M^{me} d'Abrantès appelait un rapin médiocre, et Lamartine un modeste barbouilleur. Plusieurs publicistes retombés dans le néant doivent à leur artiste de n'avoir point disparu complètement. Le fait d'avoir tenu un maître arrêté devant leur personne, marque une supériorité. On ne lit plus leurs livres, mais on sait leur nom quand même, comme on connaît par Raphaël le seigneur Castiglione, et par Ingres un tas de bourgeois médiocres. C'est là toute une révolution iconographique commencée sous la Révolution de juillet et poursuivie jusqu'à nous, accrue par les accointances plus fréquentes d'écrivains à peintres, même récemment poussée à l'exagération. La cause philosophique se déduit de la réclame, du succès que le journaliste peut donner à son peintre. Il faut être Bonnat ou Meissonier pour s'abstraire de ces considérations; eux sont des princes qui font cadeau à leur modèle d'un chef-d'œuvre, sans attendre la réciproque.

Il eût été bien de grouper autour du Jules Simon de 1855 la réunion vraiment très intéressante d'écrivains qui l'aidèrent dans son *Journal pour Tous*. Voilà pour le quart d'heure des choses bien sorties de nos mémoires. Jules Simon dirigeant un journal de romans et d'histoire, écrivant lui-même sous le pseudonyme de Pierre Guérin des nouvelles charmantes, que celles de Daudet n'ont pas toujours égalées ! C'était l'âge d'or de la maison Hachette qui s'était chargée de la publication et avait groupé dans un petit local de la rue Pierre-Sarrazin tout ce que la France comptait alors de romanciers à la mode. En voici quelques-uns dans l'exposition ; Champfleury, Berthet, Paul Féval, Léon Gozlan, Saintine. Mais combien ont été omis ! Ernest Capendu, un des plus féconds, un des plus recherchés, aujourd'hui presque inconnu de notre génération ; Moléri, Amédée Gouet, Max Buchon, lequel avait introduit tout à coup le naturalisme à la Zola, avant que Zola y songeât seulement, parmi cette académie de romanciers de cape et d'épée. M. Édouard Charton, depuis sénateur, autrefois Saint-Simonien, directeur du *Magasin Pittoresque*, oublié aussi dans l'exposition, y écrivait des articles d'histoire dans la manière d'Augustin Thierry. Vous croiriez à peine le nombre d'illustres personnes qui consentirent à suivre Jules Simon dans sa tentative de magazine anglais. Sans chercher beaucoup vous y verriez plusieurs futurs ministres, des ambassadeurs, même peut-être des présidents de République. Je ne parle pas des artistes que le *Journal pour Tous* lança dans le succès, Bertall, Gustave Doré, Philippoteaux, et cent autres. Le *Journal pour Tous* eût mérité un coin à part dans la galerie Petit, un endroit où cette pléiade d'hommes éminents eût été groupée ; la maison Hachette, fort soucieuse de ses gloires, eût fourni, je n'en doute pas, les plus curieux éléments d'un cadre rétrospectif qui n'eût point été le moins regardé de la série.

Le système des rapprochements s'impose dans les expositions de ce genre. C'est pour l'Empire surtout une cacophonie déroutante que le méli-mélo vraiment extrême des personnages. Ici vous avez sur une console le seul Sardou qu'on ait trouvé à montrer, une œuvre excellente de M. Bernstram, mais insuffisante eu égard à la réputation du modèle. L'art dramatique de l'Empire, un des plus féconds, ne donne point sa note vraie. Mettez l'Émile Augier de Jalabert, et un ou deux autres de moindre importance, vous n'aurez ni Feuillet, ni le Coppée du *Passant*, ni Gondinet ; le Dumas fils de Meissonier, d'ailleurs peu agréable, est d'une époque postérieure. On voit en quelque lieu une aquarelle par un des frères Goncourt représentant

un des frères Goncourt; ceci a été gravé, publié, répandu et note tout au plus une tentative modeste dans un domaine inhabituel. Qu'a-t-on montré en l'honneur de Gustave Flaubert? Un buste de Bernstram



M. A. MÉZIÈRES, PAR L. BONNAT.

(Dessin de l'artiste.)

lequel n'a point vu le maître, et une charge naïve de Giraud. Juge-t-on que ce soit là une impression juste? Et Sandeau représenté par une eau-forte médiocre de M. Lehmann? Enfin il manque un Gustave Droz, auteur d'une des plus charmantes choses de ce temps, peut-être

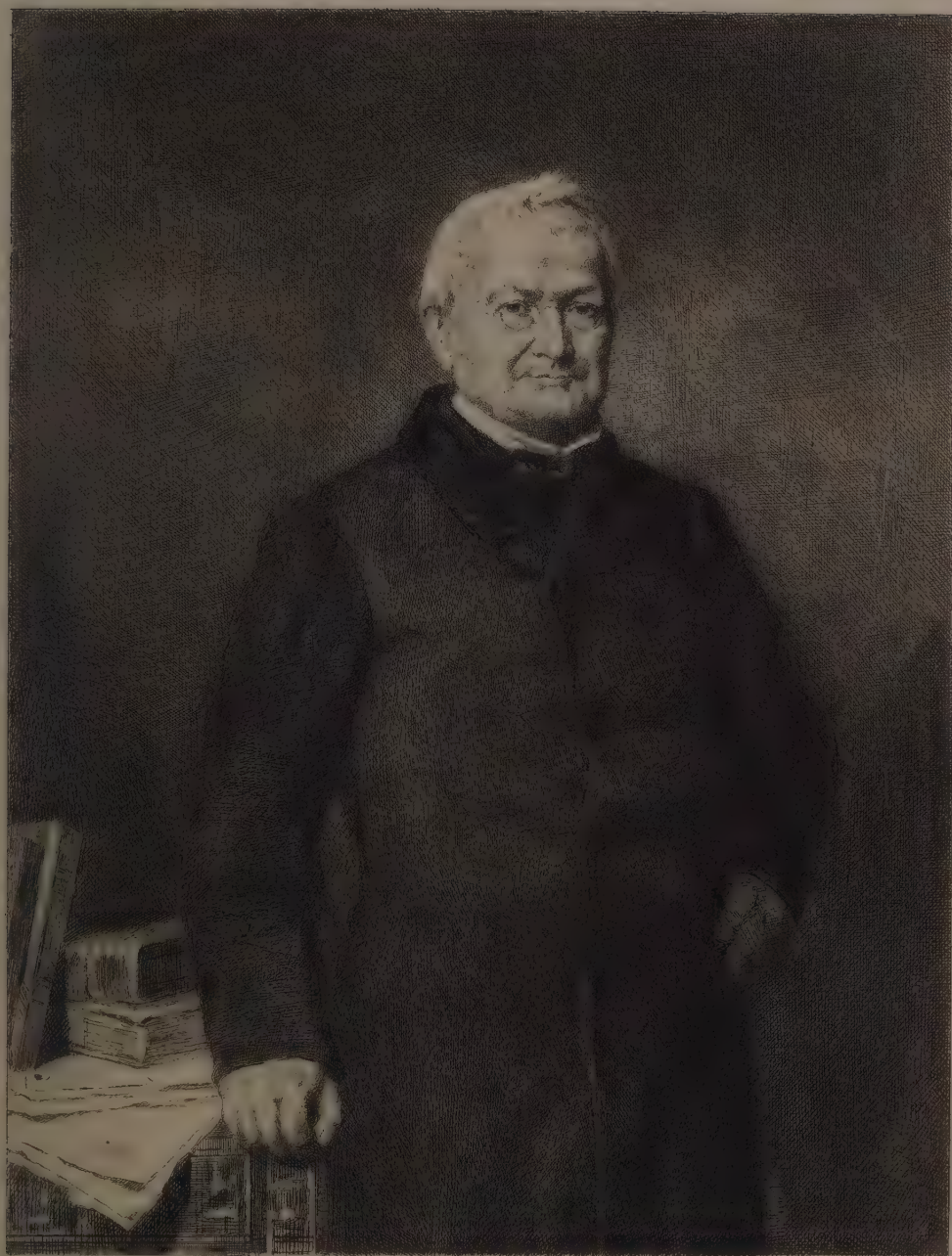
la plus charmante, *Monsieur, Madame et Bébé*, œuvre très nouvelle en sa forme attendrie et railleuse. Il s'en faut consoler en retrouvant M^{me} Claude Vignon dans un portrait géant de M. de Saint-Pierre, et M^{me} Gennevraye dans un croquis délicieux du pauvre Henri Regnault.

Même les curiosités, les raretés ne sont point sorties. On voit bien un portrait de Louis Blanc par Raffet, commencé en 1848, abandonné et repris dix ans après, sans le modèle, et depuis offert à Charles Blanc par la famille du peintre. Mais où est Charles Blanc, par exemple, qui, au titre d'écrivain surpassait son frère? Pour Sainte-Beuve, une caricature seulement de Giraud; pour Littré, une autre charge d'André Gill! Et le Renan de la *Vie de Jésus* que nous ne voyons pas dans son allure spéciale de l'Empire, avec ses façons de séminariste maigre. En revanche trois œuvres excellentes, le prince Napoléon de Gérôme, le Chennevières de Carolus Duran, et le Fiorentino de Couture.

A part Jules Vallès, peint par André Gill dans la manière un peu indécise et brutale du caricaturiste, il ne paraît pas que les journalistes de l'Empire aient été mieux traités que Rochefort leur confrère. De Villemessant n'a qu'un pastel ordinaire; Léo Lespès, le Timothée Trimm du *Petit Journal*, lui aussi un novateur, en est réduit à une charge en biscuit de Sèvres; Ulbach a été médiocrement peint par M. de Launay, et Monselet accommodé par Étienne Carjat. Vous ne verrez ni le Wolff de Bastien-Lepage, ni Auguste Villemot, et, si Francis Magnard et Vitu apparaissent, ils auront été portraiturés de notre temps, l'un par Besnard, l'autre par Louise Abbéma.

..

Un professeur qui se pique de tournures originales disait un jour : « Le mouton par sa nature de grands troupeaux exige une sélection. » L'écrivain contemporain est dans ce cas. A tout prendre, les portraits modernes qui ont à la galerie Petit la qualité souvent, et la quantité surtout, souffrent d'un mélange par trop extrême. Les groupements utiles n'ont même point été tentés : c'est tout juste ici le chaos anarchiste des talents et des personnes, l'indéchiffrable cohue d'une foire, une académie démocratique où grands et petits, célèbres et inconnus fraternisent et se confondent. Ne jugez-vous pas qu'un peu d'ordre n'y eût pas nui, et qu'on eût su gré aux organisateurs de réunir entre eux certains personnages? Bon



M^{me} Nelly Jacquemart pinx

A Gilbert sc

ADOLPHE THIERS

Gazette des Beaux-Arts

Imp. A. Clément Paris

nombre d'illustres académiciens peints par les maîtres de l'École moderne ont été accrochés ici et là, au petit bonheur, entre un chroniqueur moyen et un « modeste savant ». En tant qu'écrivain du siècle, l'académicien prime, malgré qu'en puissent avoir les apprentis indisciplinés et railleurs. Dans la circonstance, l'académicien jouit de ce prestige, en plus, d'avoir inspiré « un illustre pinceau » ; c'est là comme un commencement de carrière et une consécration de gloire, et on eût pu ainsi comparer entre elles les figures d'immortels offertes à nos curiosités.

A lui tout seul, M. Bonnat nous a gardé les traits de huit ou dix académiciens parmi les plus notés : le duc d'Aumale, le duc de Broglie, un Victor Hugo de la bonne main, un Alexandre Dumas de premier ordre, un Camille Doucet étonnant, un de Lesseps ; et M. Mézières surtout, la portraiture maîtresse du lieu, tout un homme surpris dans son esprit, dans son allure, dans sa franche et pétillante gaieté ; œuvre de circonstance, parce que M. Mézières reçoit à la galerie Petit, et son bon sourire est quasi celui d'un amphitryon conviant à une fête. Rarement un modèle a su mieux prendre la pose définitive et journalière, plus rarement encore un peintre a pu immobiliser une physionomie plus mobile. En vérité, voici qui électrise singulièrement la société un peu morne et douloureuse des personnages avoisinants ; c'est un diable au corps, une jeunesse, une vie intense, et si jamais ce tableau se mettait à parler, — ne l'en défions pas ! — nous aurions la surprise d'un de ces mots délicieux dont M. Mézières n'est point avare. Il se faut plaindre cependant que la réunion ne soit point complète, et que ni M. le comte Delaborde, un des plus extraordinaires portraits de Bonnat, ni Jules Ferry, ni Renan ne soient là. On se fût consolé mieux d'autres oublis dans la circonstance.

Tout auprès est le Thiers de M^{me} Nélie Jacquemart, un de ces travaux de conscience et d'esprit dont très galamment M. Bonnat ne s'est pas réservé le privilège. Lui aussi a donné un portrait de Thiers, à l'époque où le grand homme d'État comptait encore chez nous, mais il n'avait su dire aussi bien la fine ironie de ce visage poupin, ratatiné, bien portant. M^{me} Nélie Jacquemart a encore là-bas un Chambrun remarquable, et, s'il se faut étonner d'une chose, c'est de ne point retrouver dans le nombre des écrivains du siècle le Dufaure et le Victor Duruy sortis du même pinceau, et qui comptent au nombre des œuvres classées et classiques. Sincèrement et sans vouloir opposer Octave à Marc-Antoine, Dufaure au titre d'écrivain valait Gambetta pour le moins, et M. Duruy, M. Gréard.

Élie Delaunay a laissé de M. Legouvé un portrait charmant qui eût gagné beaucoup à rester dans ses dimensions primitives; on a voulu lui donner de l'air et grandir les marges; les sutures se sont accentuées et sous l'éclairage cruel des salles Petit, leurs sillons s'accusent en trahison. Puis ce sont trois figures habiles de Carolus Duran, un Sully-Prudhomme, un Larroumet, un Leroy-Beaulieu, académiciens à divers titres, et traités en amis par leur artiste. Henner a peint M. d'Ideville dans une manière aujourd'hui dédaignée par lui, et M. Jules Valfrey, suivant la nouvelle observance. Ni M. d'Ideville ni M. Valfrey n'appartiennent à l'Académie, mais, pour ce dernier, c'est, dit-on, affaire de temps. Je le nomme avant M. Meilhac et avant M. Halévy, parce qu'on n'a su découvrir de ces maîtres incontestés que des bustes un peu hâtifs, dont un, si je suis bien informé, devait servir à une scène du Musée Grévin. C'est peu, c'est trop peu, c'est beaucoup trop peu.

On attendait un Loti sans pareil; il n'en est venu qu'un très modeste; on espérait la Sarah Bernhardt de Bastien-Lepage, elle ne s'est point montrée. D'ailleurs, le livret la compte comme auteur dramatique, et les auteurs dramatiques sont assez maigrement représentés rue de Sèze. Un buste de M. de Bornier; une peinture par M. de Mniszeck montrant Jules Barbier; un Ferrier par José Frappa; un Pailleron par Sargent. Quant à Michel Carré, il s'est peint lui-même, comme Goncourt ou comme Mérimée. Vous n'y verrez ni Albert Millaud, ni Hennequin, ni Abraham Dreyfus; j'ai dit tout à l'heure que Gondinet et Feuillet n'avaient point trouvé de place.

Les romanciers sont plus heureux. Ça et là le délicieux Edmond About de Baudry¹, le Barbey d'Aurevilly par Valadon, un Zola de Raffaelli, un Daudet bien malade par Carrière, œuvre cruelle; encore de Carrière, un Jean Dolent; encore de Raffaelli, un Huysmans. Puis de Jean-Paul Laurens, un Hector Malot et un Ferdinand Fabre; de Bastien-Lepage, un Theuriet exquis; de Weerts, un Charles Mérouvel et un Charles Yriarte. Quelques auteurs d'âge moyen, non plus déjà très jeunes mais point encore réputés vieux, sont allés à Gervex, tels Mérat et Maupassant. Les éphèbes ont Blanche ou Montzaigle; Blanche un peu tourné aux anglomanies distinguées, chercheur de cas physiologiques, qui s'est intéressé du pauvre Gill, comme d'un sujet étrange, tâchant de découvrir par derrière cette face de mousquetaire bien portant le point mauvais de névrose. Blanche a *analysé* M. Barrès

1. Voir l'eau-forte de M. T. de Mare dans la *Gazette*, 2^e pér., t. XXIX, p. 340.

et M. Paul Hervieu, tous deux avec cette infinie recherche du médecin qui a voulu tout savoir et tout dire. Peut-être a-t-il trop dit, si j'entends bien les réflexions de mes voisins de salle.

Deux dames sont là. Gyp par Aublet, laquelle ressemble à tout le monde, et Ossit par Helleu, laquelle ne ressemble à personne. Ossit a provoqué je ne sais quelle étrangeté dont peu de femmes se montreront jalouses. Je m'avise par ma foi que les écrivains du sexe ne sont point flattés dans le cénacle; il en faudrait tout au plus excepter Judith Gautier, peinte par René Gérin dans une pose de très vieux ieu, et Séverine, fort délicatement esquissée par Louise Abbéma.

Les vrais journalistes, ceux de la carrière et qui intéressent le public, sont relativement rares; la majorité serait de publicistes, lesquels ont tenu à figurer et à prendre date. Barbey d'Aurevilly appelait cela « se créer l'alibi de l'indifférence ». Au nombre de ceux qui ont leurs fervents quotidiens, il faut nommer M. Magnard excellemment peint par Besnard, Paul de Cassagnac par Debat-Ponsan, un étourdissant Parisien de Théobald Chartran; le Caliban de Marius Michel; le Clémenceau de Raffaelli; le Roger-Milès de Roybet; le Philippe Gille de Cabanel, un des plus délicats et distingués portraits du peintre; puis cette toile ancienne de Gervex représentant les principaux leaders de la République française, dans les jours heureux; la rédaction du *Journal des Débats*; le Paschal Grousset de Gonzague Privat, le Chincholle de Tanoux; le Joseph Denais de Lenepveu, toile fort remarquée; le Ad. Jullien de Fantin-Latour; j'y ajouterais le Charles Beauquier de Giacomotti, le Cahu de Sinibaldi, le Déroulède de Detaille, et le singulier portrait d'un jeune homme allumant sa cigarette parmi les ruines de Rome, ce qui note un profond dédain de l'archéologie.

Enfin il faut dire le clou de l'Exposition, les reliures prêtées par M. de Goncourt, et que de très grands artistes ont illustrées en son honneur de portraits tout à fait charmantes. Rochegrosse y a mis un Banville, Tissot une M^{me} Daudet, Doucet M^{me} la princesse Mathilde, Gandara un M. de Montesquiou, Bracquemond un *semetipsum*, comme disait Antonin Moine, lequel avait aussi découvert le fameux *Pinxit*. Voilà une nouveauté galante et que peu d'amateurs oseraient tenter. Ces bijoux de la bibliophilie contemporaine ont été mis sous verre comme au Louvre les diamants de la couronne; ils font faire de vilains yeux jaloux à bien des gens sages.

En résumé, sauf quelques oublis regrettables, quelques inutilités et peut-être un peu de désordre, l'exposition des écrivains du siècle

est une idée féconde ; on eût décuplé l'intérêt si le local se fût prêté à une meilleure disposition des œuvres, et qu'on eût évité à certains personnages une pendaison hors de portée de la vue normale. Et puis la partie rétrospective eût gagné à être augmentée. A tort ou à raison, ce sont encore les vieilles choses qui attirent les curieux ; ce qu'on a vu l'année dernière au Salon n'amuse plus guère ; il nous faut vingt ans pour reprendre goût à une œuvre, quand la postérité commence pour elle.

HENRI BOUCHOT.



LES MUSÉES DE MADRID

LE MUSÉE DU PRADO

(CINQUIÈME ARTICLE ¹).

V

LES ÉCOLES DU NORD. — LES PRIMITIFS. — LA RENAISSANCE ²



Il y a, comme on l'a vu, des réserves à faire touchant l'attribution de quelques œuvres particulièrement notables à la section des primitifs du Prado. Celle-ci n'en tient pas moins ses promesses ; je dirai même qu'elle les dépasse, car, en vérité, la critique s'est montrée avare d'informations touchant ce groupe si curieux au double point de vue de l'art et de l'histoire.

Voici par exemple Roger Van der Weyden. Il semble qu'après s'être intéressé à la célèbre *Descente de Croix*, dont précisément le

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3^e pér., t. VIII, p. 235 et 459, et t. IX, p. 194 et 374.

2. ERRATA de l'article précédent : T. IX, p. 378, ligne 31 : au lieu de Prado, lisez *Pardo* ; p. 386, ligne 38 : lisez l'*Annonciation*, n° 2202, au Louvre.

Prado ne possède que des copies, le critique n'ait plus rien à nous montrer. Or voici du maître une de ses plus vastes et plus authentiques créations : le retable de la *Chute et de la Rédemption de l'homme*.

Il y aura bientôt un demi-siècle que le comte de Laborde identifia cet ensemble avec le travail commandé par l'abbé Jean Le Robert, pour l'abbaye de Saint-Aubert, à Cambrai, et Van der Weyden n'y consacra pas moins de quatre ans, de 1455 à 1459. Crowe et Cavalcaselle n'ont pas jugé opportun de mentionner une œuvre de cette importance, mais trouvent bon de signaler au Prado l'original de la *Descente de Croix*, demeuré depuis trois siècles à l'Escorial.

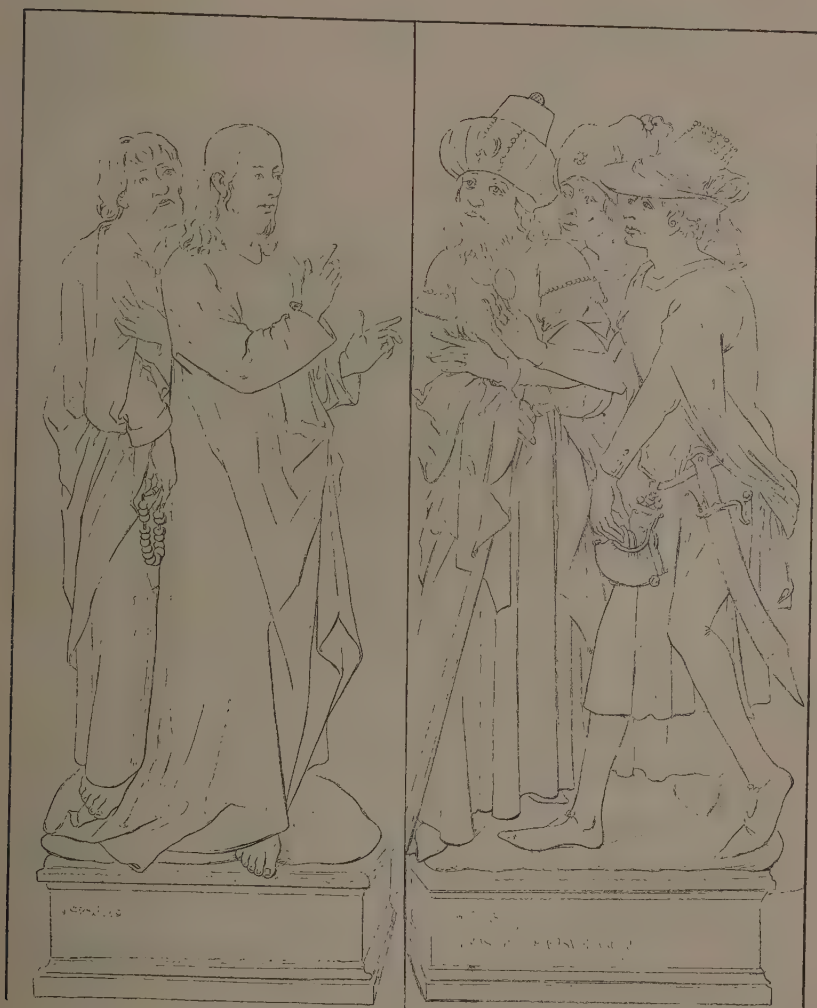
Il peut être utile d'établir une fois pour toutes que les collections royales ne possèdent pas, comme le voulait Passavant, deux originaux et une copie de la *Descente de Croix*, mais un original et deux copies, dont la moins bonne, le n° 1818 du Prado, paraît devoir émaner de Coxcie, chose faite pour donner quelque piquant à l'invention par divers critiques d'un Van der Weyden de pure fantaisie, revêtu par avance de tous les caractères du xvi^e siècle.

En fait, il semble que la *Descente de Croix* ne soit arrivée en Espagne qu'en 1574, et Stirling a fait connaître cette circonstance intéressante que, dès l'année 1567, Philippe II avait dépêché à Louvain son peintre Ant. Pupiler (Popeliers, inscrit à la Gilde d'Anvers en 1550), pour lui en prendre une copie. Faut-il identifier cette dernière avec l'exemplaire du Prado n° 2193 ? Supérieure à l'autre elle aurait dû, en ce cas, mieux tenir compte des caractères de l'œuvre originale. Où M. Jean Rousseau prenait la mention d'une copie exécutée par Albert Dürer, je l'ignore. L'histoire n'en a pas, que je sache, gardé le souvenir.

Passablement mal sorti de la restauration de 1876, l'original de la *Descente de Croix* n'en est pas moins un Van der Weyden très caractérisé, surtout pour qui n'a vu que des copies de la fameuse peinture des arbalétriers de Louvain. Il ne s'agit nullement d'y trouver la rondeur des formes de la reproduction de Coxcie. Passavant, chose assez étrange, prétendait n'avoir vu en Espagne aucune œuvre certaine de Roger Van der Weyden le Vieux. Il rapportait à un second peintre du nom et le retable du Prado, la *Descente de Croix*, et jusqu'au *Crucifiement* de l'Escorial, un des plus prodigieux morceaux du maître, que l'initiative éclairée du comte de Valencia a permis de juger à loisir pendant l'exposition de Madrid.

Peinte pour la Chartreuse de Scheut, près de Bruxelles, cette dernière toile paraît avoir pris place dans la sacristie de l'Escorial en 1574 ;

c'est-à-dire en même temps que la *Descente de Croix*. Les figures, grandes comme nature, se détachent sur un fond de tenture lie-de-vin. L'im-



LE DENIER DE CÉSAR, PAR ROGER VAN DER WEYDEN.

(Face extérieure des volets du retable du Crucifiement. — Musée du Prado.)

pression est saisissante et due en partie sans doute à ce fait imprévu que la Vierge et saint Jean sont drapés d'étoffe blanche, en manière de compliment à la robe des Chartreux, pense M. Justi. Mais c'est

surtout au grand style, à l'intensité de l'expression que l'œuvre de Van der Weyden doit sa valeur exceptionnelle. Par malheur, cette page hors ligne est dans un état de délabrement déplorable, et tout porte à craindre qu'elle ne soit destinée à disparaître, étant peinte à la détrempe.

Dans le *Crucifiement*, motif central du retable du Prado, le groupe des Chartreux est répété dans ses lignes principales. Inférieur par les dimensions, il l'est notablement aussi par l'impression produite. Comme le dit Eugène Delacroix : la proportion entre pour beaucoup dans le plus ou moins de puissance d'un tableau.

La patience proverbiale des Flamands du xv^e siècle s'affirme ici dans sa plénitude. *Adam et Ève chassés du Paradis*, le *Crucifiement*, le *Jugement dernier*, tels sont les sujets principaux des trois parties du retable. Mais à cet ensemble viennent se joindre divers épisodes traités tour à tour au naturel et en grisaille. Chacun des panneaux du triptyque est devenu le centre d'un motif architectural développé dans lequel le peintre introduit les sujets de la *Passion*, les *Sept Sacrements*, les *Jours de la Création*, enfin les *Ouvres de Miséricorde*. A l'extérieur, de grandes figures en grisaille nous donnent le *Denier de César*.

Il s'agit, on le voit, d'un morceau exceptionnel. Jusqu'en 1863 il orna le couvent de Sainte-Marie-des-Anges.

Bien que divers détails rappellent le triptyque des *Sept Sacrements* d'Anvers où, entre autres, le *Crucifiement* a également pour fond une église gothique (l'église Sainte-Gudule, à Bruxelles), le tableau du Prado, bien que moins développé, me paraît d'une composition mieux pondérée, d'une exécution plus délicate.

Waagen fut extrêmement impressionné à la vue du retable de Madrid ; il l'envisageait comme l'œuvre flamande primitive la plus considérable qui eût franchi les Pyrénées. Je ne me rallie pas toutefois aux réserves du célèbre critique touchant les figures des volets : le *Christ et les Pharisiens*. Il est évident que, faite pour être vue à distance, cette partie de l'œuvre exigeait une ampleur plus grande de conception et d'exécution. On est même très frappé de l'analogie de style de ces personnages en grisaille avec les estampes de Martin Schongauer, que la plupart des auteurs sont d'accord pour envisager comme issu de l'École de Van der Weyden.

Sous le monogramme d'Albert Dürer et le millésime non moins faux de 1513, le Prado possède un petit *Crucifiement* ayant appartenu à Philippe II et que ses caractères rattachent à la série des petites

peintures de Roger dont la *Piéta* du Musée de Vienne est la perle.

Je signale en passant le petit triptyque de la *Descente de Croix*, avec à gauche le *Crucifiement*, à droite la *Résurrection*, exposé à Madrid par la cathédrale de Valence, œuvre totalement ignorée avant l'exposition de Madrid et dans le fond de laquelle apparaît Bruxelles avec son Hôtel de Ville et sa porte de Hal, et tout spécialement le superbe *Ecce homo* en quelque sorte enfoui au Musée provincial de Burgos, dont une répétition ancienne, appartenant à M. Henry Willett, parut à l'exposition de Burlington Club en 1892. Le catalogue de M. W. Armstrong l'attribuait avec raison, comme l'on voit, à l'école de Tournai.

« Le Musée de Madrid possède une mauvaise copie de l'*Adoration des Mages* de Memling et on l'y fait passer pour l'original. » Me rappelant ces lignes sévères des commentateurs belges de Crowe et Cavalcaselle, j'ai éprouvé quelque surprise à la vue de l'« Autel de Voyage » de Charles-Quint, œuvre considérable, retrouvée dans un château royal non loin d'Aranjuez. Il y a sans doute ici les traces d'un nettoyage poussé au delà des limites permises, je ne saurais toutefois qualifier de « mauvaise copie » une œuvre de cette importance.

D'abord, le tableau de Bruges et celui de Madrid ne sont pas banalement la copie l'un de l'autre. Déjà, M. le comte de Limburg-Stirum y a signalé des différences, spécialement en ce qui concerne les fonds, et il est incontestable que le volet de la *Présentation au Temple* peut être envisagé comme un Memling de fort bonne qualité, à la fois par la distinction des types et par le charme des colorations. Il y a en outre dans le fond un personnage, un jeune homme, très certainement un portrait, selon l'habitude fréquente du maître.

Dans le panneau central Memling a introduit sa propre image, ce qui déjà serait une forte présomption d'authenticité.

Mais il importe de dire que le retable de Bruges, tout comme celui de Madrid, est franchement emprunté dans ses grandes lignes à une œuvre de Roger Van der Weyden, appartenant aujourd'hui à la Pinacothèque de Munich et dont, fait observer M. Spinger, dans l'édition allemande de Crowe et Cavalcaselle, il existe d'autres répétitions, notamment dans la collection de l'empereur d'Allemagne.

À Madrid le volet de l'*Annonciation* est remplacé par la *Nativité*, ce qui dénote une certaine somme d'initiative laissée à l'auteur. En dernière analyse, il se pourrait qu'on eût confié une partie du travail à des

élèves, conformément à la manière de voir de Crowe et Cavalcaselle. On a voulu voir dans le roi mage qui s'agenouille pour baiser la main de l'Enfant Jésus, le duc de Bourgogne Philippe le Bon. Il est très certain que le jeune roi placé à la gauche a les traits de Charles le Téméraire. A Munich le mage noir fait défaut.

Les volets extérieurs, le *Christ* et la *Vierge*, figures en grisaille, sont complètement repeints.

Si d'ordinaire on signale en Van der Weyden et Memling les continuateurs les plus notables de Van Eyck, il faut pourtant se souvenir des attaches très directes, avec les chefs de l'École de Bruges, de Pierre Cristus, lequel semble avoir été le propagateur actif de leurs principes, non seulement dans les Flandres et le Brabant, mais sur les bords du Rhin et en Espagne même, d'après de certains auteurs.

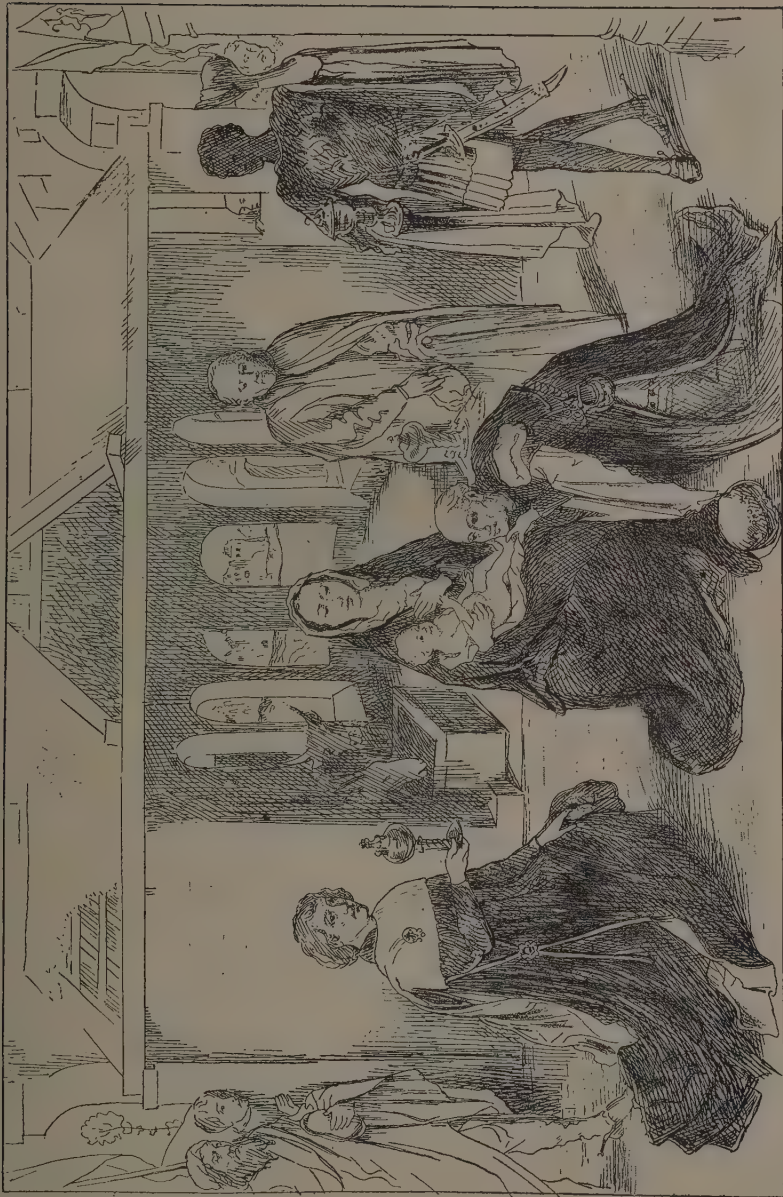
Au Prado une place importante appartient à Cristus avec une série de quatre panneaux, l'*Annonciation*, la *Visitation*, la *Nativité* — dont une copie a figuré dans la collection Spitzer, — enfin, l'*Adoration des Mages*, d'un lumineux effet et d'une habileté d'exécution incontestable. Mais Cristus est un peintre médiocrement distingué et l'on ne saurait le comparer sans désavantage à aucun des représentants de la primitive école flamande.

Parmi les anonymes du Prado, j'incline très fort à lui assigner l'imposante figure de l'*Apôtre saint Jacques le Majeur* (n° 2185) provenant du couvent de Parral, peinture espagnole selon le catalogue, mais, de son propre aveu ayant pour point de départ une création flamande.

Il serait difficile, en effet, de ne pas songer ici aux grandes figures de l'*Adoration de l'Agneau*.

L'apôtre, assis, tient d'une main le bourdon, de l'autre, un livre ouvert. Sa robe est de drap d'or, son manteau est rouge doublé de vert. Coiffé du chapeau des pèlerins, il est nimbé d'or. Le type et la peinture elle-même sont bien peu espagnols, pour autant que mes connaissances de fraîche date m'autorisent à émettre à cet égard une opinion.

A ne suivre que le témoignage de ses yeux, nombre d'œuvres désignées comme espagnoles seraient purement flamandes et l'on se demande, en vérité, si c'est d'instinct ou de propos délibéré que leurs auteurs se confondent avec leurs confrères du Nord. Ce que j'ai lu, m'a laissé très perplexe à ce sujet, et j'ajoute qu'il ne manque pas au Prado de copies pures et simples d'estampes allemandes et flamandes



L'ADORATION DES MAGES, PAR HANS MEMLING.

(Panneau central de l'autel de voyage de Charles-Quint. — Musée du Prado.)

du xv^e siècle, données pour des œuvres espagnoles nées de l'influence germanique.

Plusieurs volets remarquables (n^o 2197-2200), la *Rencontre de saint Joachim et de sainte Anne sous la porte d'or*, la *Nativité de la Vierge*, la *Descente de Croix*, l'*Ensevelissement du Christ*, sont attribués par M. Justi à un maître de Ségovie d'éducation brugeoise. Je m'incline humblement devant l'autorité du savant professeur, non sans profiter de la circonstance pour dégager ma responsabilité de certains rapprochements que le catalogue juge devoir faire avec un *Christ au tombeau* du Musée d'Arras, que j'ai pu, à la faveur de renseignements précis, restituer à Vermeyen. Il y a tout simplement ici un rapport de costume, chose fréquente dans l'œuvre des maîtres du xv^e et du xvi^e siècle.

Le *Miracle de saint Antoine de Padoue* (n^o 1856), ne saurait être que de Gérard David. Attribué à Lucas de Leyde dans les anciens inventaires, ce tableau, d'une délicatesse supérieure, a toutes les qualités de celui qu'on peut appeler le dernier des primitifs brugeois. Avec cela, le fond est d'un intérêt considérable. Il nous montre une place publique, décorée d'une belle fontaine et environnée de constructions d'un curieux aspect parmi lesquelles un hôtel de ville décoré de nombreuses statues de rois et de reines et au perron duquel est enchaîné un petit ours harcelé par les enfants. La ville de Bruges a un ours pour support de ses armoiries; peut-être s'agit-il de quelque place notable de l'ancienne capitale des ducs de Bourgogne.

Mais à l'époque où, sans doute, cette œuvre voyait le jour, l'école flamande marchait à pas résolus dans les voies novatrices, Mabuse, B. van Orley, Quentin Matsys, Jérôme Bosch, Henri de Bles, Marinus, Hemessen, Patenier, pour ne citer que les plus notables, lui faisant une pléiade de telle importance qu'à peine se sent-on le droit de signaler des manques de goût presque toujours atténués par une richesse d'imagination et une habileté technique également prodigieuses.

L'Espagne a eu, faut-il croire, un amour décidé pour les productions de cette école, et, chose assez digne de remarque, c'est bien plutôt à ses sujets humains qu'à ses conceptions mystiques que sont allées ses préférences.

Philippe II faisait, paraît-il, un certain cas de la petite *Madone* de Mabuse, exposée dans le salon d'Isabelle II, mais, il ne faut pas oublier que ce fut là un cadeau de la ville de Louvain et le roi devait être peu habitué à des gracieusetés de la part de ses sujets des Pays-



Rubens pinx

Kratké sc.

CÉRÈS ET POMONE
(Musée du Prado)

Gazette des Beaux-Arts.

Imp. A. Clément Paris

Bas. A vrai dire l'œuvre avait un intérêt rétrospectif, Mabuse étant mort depuis plus d'un demi-siècle à l'époque de l'hommage.

L'amour de Philippe II pour les peintures de Jérôme Bosch s'explique moins par le côté infernal de beaucoup des créations du maître de Bois-le-duc, que par la forme humoristique des conceptions, et surtout par l'inépuisable variété d'éléments dont elles sont le prétexte. Jérôme Bosch est, en réalité, un peintre très humain, et si étrange que soit par moment sa fantaisie, on peut dire que sa verve est essentiellement comique. Se rappeler surtout que le *Triomphe de la mort* du Prado, qu'on lui a longtemps attribué, est l'œuvre de Pierre Breughel le Vieux.

Jérôme Bosch était mort quand Philippe II vit le jour. Il n'est jamais allé en Espagne, comme on le voulait jadis. D'où vient alors que les collections royales aient pu réunir la majeure partie de son œuvre? Simplement de ce qu'un gentilhomme de la cour, D. Felipe de Guevara, avait mis un zèle particulier à la recherche des productions du maître. A sa mort, le roi entra en possession de tout ce qu'avait pu réunir cet amateur.

Bien que les principales peintures de Bosch soient à l'Escorial, le Prado en possède diverses parmi lesquelles l'*Adoration des Mages*, un triptyque peint originellement pour la cathédrale de Bois-le-Duc, où, disent les écrivains locaux, il resta jusqu'en 1629; ensuite, un petit tableau exquis, *Un charlatan curant un homme de sa folie*, que le catalogue range parmi les inconnus, bien que, peut-être, ce soit la plus charmante des productions du maître, appartenant au Musée.

Bosch est mort en 1516, ce qui n'empêche pas sa peinture de se ressentir à peine des influences gothiques, et pour être sérieux, on le voit rarement abandonner tout à fait sa pointe de malice, présente même dans le grand *Ecce Homo*, dont l'original est au Musée de Valence, et dont il existe des répétitions à l'Escorial et à Séville. Exploitant, avec cela, les courants populaires, il donne un corps aux idées bizarres que les devins et les sorciers de son temps savaient si largement exploiter, de même qu'aux récits des voyageurs lointains. De là, sans doute, la fréquence, sous son pinceau, des nègres et des Orientaux, dont il excelle à composer les costumes.

Le mage noir de son *Adoration des Mages* est une apparition grandiose avec son costume blanc, de coupé liturgique, complété par des ornements empruntés à quelque plante épineuse. La bordure du vêtement est décorée d'oiseaux à tête humaine, comme l'Afrique était, pour la foule, tenue d'en produire.



PANNEAU CENTRAL DE L'ADORATION DES MAGES, TRIPTYQUE PAR JÉRÔME BOSCH.
(Musée du Prado.)



VOLETS DU TRIPTYQUE DE JÉRÔME BOSCH.
(Musée du Prado.)

L'état de délabrement de la mesure où sont venus s'humilier les mages devant le Christ nouveau-né, n'est pas indifférent à la majesté de l'épisode. Le peintre a prodigué l'extrême richesse au milieu de l'extrême pauvreté, et c'est par les lézardes de la branlante construction que les bergers adorent le petit Jésus. Bosch a donné ici la preuve de la variété de ses aptitudes. Les orfèvreries apportées par les rois-mages sont des merveilles. Le roi Gaspard tient un globe en métal sur lequel est perché un magnifique oiseau de proie ; Balthazar a un haubert décoré de broderies représentant le roi Salomon sur le trône avec la reine de Saba. Comme, en plus, les volets nous donnent les portraits des donateurs, membres de la famille Scheyven, le mari sous la protection de saint-Pierre, la femme sous celle de sainte Agnès, qu'enfin le peintre a donné pour fond à ses motifs principaux de vastes étendues de pays, l'*Adoration des Mages* mérite d'être envisagée comme fournissant la mesure assez précise de l'universalité des connaissances du peintre. Les types sont loin d'être beaux : la Vierge est renfrognée, l'Enfant Jésus malingre ; en revanche, tout est fidèlement copié sur nature, ce qui ajoute à l'intérêt de la page.

Dans le petit *Opérateur*, le peintre est franchement drôle. L'extraction du caillou, synonyme au moyen-âge de quelque manie, a pour scène une vaste campagne. Le patient, vêtu d'un justaucorps blanc et de chausses rouges, ne voit pas sans appréhension le couteau s'approcher de son front. L'opérateur, en dépit de sa robe doctorale et de ses airs graves, est coiffé d'un entonnoir et paraît un assez joyeux compère. Il a du reste pour aides ou pour complices un gros moine et une femme qui semblent exhorter au courage le patient, non sans recourir au contenu d'une cruche aux flancs rebondis.

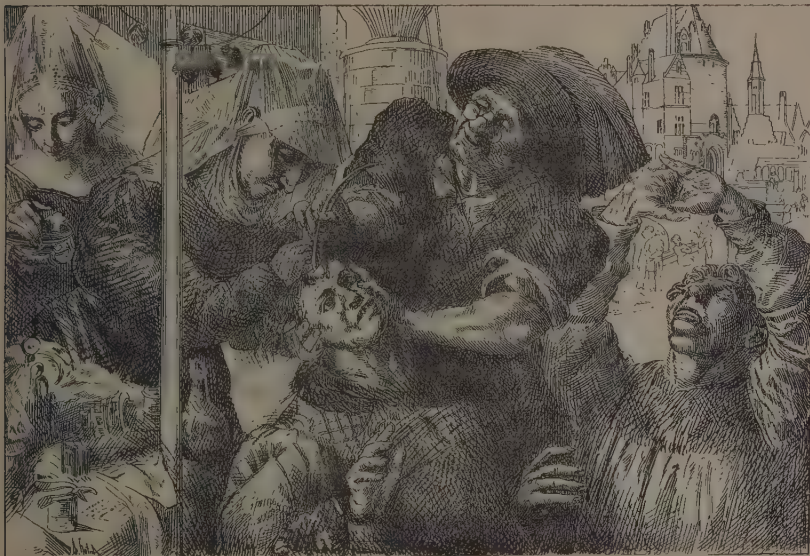
Le tableau est d'excellente facture ; il a conservé son vieux cadre portant encore en lettres d'or, tracées avec un remarquable talent calligraphique, une couple de vers flamands par lesquels le campagnard engage le chirurgien à opérer lestement.

Il n'est peut-être pas inutile de signaler au Musée de Saint-Omer une copie ancienne de l'*Adoration des Mages* de J. Bosch, et au Musée municipal de Saint-Germain, une curieuse composition que son esprit et sa facture pourraient faire rattacher à l'œuvre du maître.

Cette fois, il s'agit d'un autre genre d'opérateurs, d'un faiseur de tours de passe-passe. Tandis que les spectateurs s'écarquillent les yeux à suivre les pérégrinations de la muscade, ils ne voient pas à leurs côtés l'escamotage de la bourse d'une vieille, par un complice que

son air vénérable et son nez chaussé de lunettes ne feraient jamais soupçonner de pareille noirceur.

Les autres œuvres de Jérôme Bosch, au Prado, rentrent en partie dans la catégorie de celles déjà signalées par Guevara, et dont l'authenticité est discutable. Il en est ainsi, notamment, d'un *Saint Antoine* et d'une *Vision d'un jeune homme*, laquelle n'est que l'extrait d'un retable de l'Escorial. Il y a ensuite une *Création de la femme*,



LE CHIRURGIEN, PAR JEAN VAN HEMESSEN.

(Musée du Prado.)

également répétée à l'Escorial, et deux volets d'une grande *Tentation de saint Antoine*, la même œuvre que possède depuis quelques années le Musée de Bruxelles. La *Création* surtout est très curieuse, mais en médiocre état de conservation. C'est une peinture à la détrempe.

Mais voici une œuvre grandiose de Jean Van Hemessen : le *Chirurgien* ; l'extraction du caillou prend des proportions tragiques. Avec une véritable cruauté, le peintre a mis sous l'œil du spectateur, et, sans lui en épargner aucun détail, l'épouvantable opération. Les personnages sont de grandeur naturelle. Le patient, un soudard, donne tous les signes d'une souffrance extrême. Les chairs de son front, relevées et sanglantes, mettent à nu un calcul au moins

gros comme un œuf. A ce spectacle, la mère du jeune homme se pâme. L'opérateur, cependant, les manches retroussées, taille sans sourciller. Sa femme tient la tête de la victime, tandis que sa jeune fille apporte une tasse d'eau pour laver la plaie. Au fond, une ville avec nombreuses petites figures. On dirait cette fois encore, un coin du vieux Bruges.

Bien que le spectateur se réjouisse du côté purement imaginaire de la scène, il semble que le peintre en ait puisé les éléments dans la réalité. Je doute qu'il existe ailleurs un tableau d'opération chirurgicale rendu avec cette vérité impitoyable.

Hemessen a des points d'attache nombreux avec Mabuse, dont il nous a d'ailleurs laissé un portrait. Lui seul aurait, je crois, pu peindre les mains des trois figures du *Christ*, de la *Vierge* et de *Saint Jean*, du salon d'Isabelle II. Le Prado possède encore de lui une *Vierge avec l'Enfant Jésus*, dans laquelle il s'inspire des Vénitiens.

Voici, toujours dans le même ordre d'idées, Marinus de Romerswael, le maître qui avait si fortement intrigué Clément de Ris. Peintre extraordinairement habile, il passa sa vie à exécuter des variations sur un ou deux thèmes favoris : *Saint Jérôme en méditation*, et des *Receveurs de taxes*. Au Prado, comme à l'Académie de Saint-Ferdinand, le sujet se répète avec une constance qui étonne, car, en vérité, le peintre était assez habile pour trouver d'autres motifs. Son *Saint Jérôme* de 1521 se répète en 1533, et encore en 1541, toujours pareil !

Quant au *Changeur et sa femme*, il faudrait savoir une fois pour toutes à quoi s'en tenir, car la composition est identique à celle du Quentin Matsys au Louvre, et si, comme j'ai pu l'établir, Marinus de Romerswael n'est nullement un simple copiste, lequel, de lui ou de Matsys, eut d'abord l'idée de ces tableaux de receveurs de taxes et d'usuriers ?

La *Madone allaitant l'Enfant Jésus* (n° 1423) est dans l'œuvre du maître une note originale. On a cru un jour pouvoir mettre sur ce tableau le monogramme d'Albert Dürer. C'était assurément un hommage à la sincérité de Marinus, et vraiment le peintre de Nuremberg n'aurait pas eu à désavouer cet enfant ni même cette madone si merveilleusement inspirée de la nature.

HENRI HYMANS.

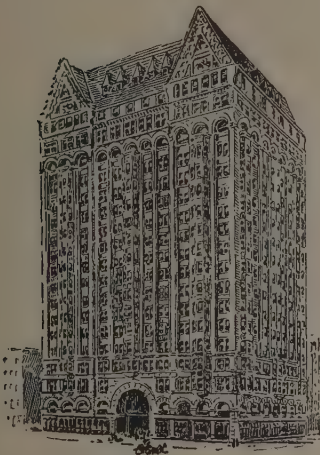
(La suite prochainement.)

L'ART
à
L'EXPOSITION DE CHICAGO

(PREMIER ARTICLE)

I

L'ARCHITECTURE EN AMÉRIQUE ET A LA « WORLD'S FAIR ».



Depuis plusieurs mois déjà, l'Exposition universelle de Chicago, la « World's Fair », la foire du monde, a ouvert ses portes et invité l'univers entier à une fête qui devait être la plus merveilleuse de celles auxquelles il a été jusqu'ici convié.

Aura-t-elle réalisé les espoirs qu'elle avait fait naître et procuré à tous ceux qu'elle a tentés les satisfactions qu'ils en attendaient? Il est encore difficile de le dire. Les débuts ont été laborieux, entourés d'obstacles de toute sorte, dus surtout au manque de méthode et d'expérience d'organisateurs très novices en la matière et beaucoup trop convaincus de leur infaillibilité. Mais il semble qu'elle est maintenant en voie d'obtenir un succès que l'on n'attendait plus et qui doit lui assurer une place importante parmi les œuvres curieuses et hardies de notre siècle si fécond en grandes entreprises.

Elle mérite donc mieux que les articles peu flatteurs des quelques écrivains de talent qui ont pris la peine de la visiter jusqu'ici.

A force de sourires et de dédains, ils ont réussi à faire pénétrer dans les esprits français, si prompts à admettre les opinions toutes faites, cette idée que la fameuse « World's Fair » n'était qu'une colossale fumisterie éclos dans le cerveau de quelques Barnums désireux d'attirer l'attention du monde sur la Cité Phénomène.

Mais si cette impression est celle qui se dégage des origines de l'Exposition, des luttes homériques entre les grandes cités du Nord, d'une réclame si exagérée qu'elle atteint à nos yeux les dernières limites du ridicule, il est souverainement injuste de s'arrêter à ce côté anecdotique et superficiel, et de n'accorder qu'un sourire à une œuvre si colossale. Un tel ensemble de travaux, s'il ne fait pas de l'Exposition de Chicago l'égale des nôtres, n'en constitue pas moins une imposante manifestation des efforts de l'Amérique pour s'élever au rang des peuples artistes et conquérir une réputation qui lui avait été refusée par la vieille Europe.

Ne ressemblons-nous pas un peu trop à ces gens qui ont eu peur un instant et qui, dans la joie d'être sortis d'un mauvais pas, n'ont que des sarcasmes pour qui n'a pas su les vaincre ?

Ne serait-il pas plus intelligent d'étudier sérieusement cet entreprenant inconnu qui vient entamer avec nous la lutte sur le terrain artistique et de chercher à nous rendre compte de la façon dont il commence à manier les armes que nous lui avons fournies ?

C'est ce que je voudrais tenter.

Lorsque la *Gazette des Beaux-Arts* m'a fait l'honneur de m'inviter à résumer pour ses lecteurs les impressions que j'ai pu recueillir, je n'ai pas su résister au désir d'analyser en si bonne place les réflexions que m'a suggérées l'étude de l'art naissant de l'Amérique du Nord. Peut-être l'inexpérience de l'écrivain se trahira-t-elle souvent au cours de ces pages ; que ceux qui me liront soient indulgents pour un artiste qui dit ce qu'il pense sans autre prétention que celle d'indiquer quelques points qui lui semblent intéressants.

Lorsque les organisateurs de l'Exposition, passant des premières études à la pratique, se préoccupèrent de la rédaction définitive des projets d'exécution, ils eurent une idée singulière pour nous, mais très explicable dans un pays où la décentralisation est poussée jusqu'à ses dernières limites.

Après avoir tracé quelques données générales, quelques grandes lignes assez peu définies destinées seulement à préciser à peu près la place qu'ils jugeaient convenable de donner aux principaux palais,

jetés sans grand ordre et sans beaucoup de méthode au milieu des marécages du Jackson Park, ils appelèrent les principaux architectes des grandes villes des États-Unis et, leur assignant à chacun un palais, leur demandèrent d'en étudier les projets.

Un prix fut convenu à forfait pour l'exécution des dessins demandés, et chacun repartit, les uns à New-York, les autres à Boston, Washington ou ailleurs, et tous se mirent à l'étude sans autre point de contact entre eux que le service central installé à Chicago.

Les projets faits furent apportés par leurs auteurs, subirent quelques légers remaniements et l'exécution commença.

Pouvait-il en résulter un de ces magnifiques ensembles qui laissent le visiteur sous l'impression puissante que cause une belle ordonnance dont les lignes générales ont été sagement pondérées? Évidemment non.

Les difficultés résultant forcément de la méthode adoptée, peut-être aussi quelques sages conseils, avertirent bien vite la direction générale de la faute qu'elle avait commise. Aussi s'empressa-t-elle de la réparer en chargeant un architecte en chef de la direction générale des constructions.

Malheureusement l'inexpérience se traduisit encore cette fois par une mesure qui rendit peut-être le remède pire que le mal.

Puisque l'on avait un architecte et un service, pourquoi ne pas les charger, non plus de la direction, mais de l'exécution des travaux? Les projets étaient là, leurs auteurs n'y étaient pas! Eh bien! qui empêchait que le service présidât à leur exécution? De temps en temps, les auteurs y viendraient jeter un coup d'œil et tout marcherait à souhait sous une direction devenue cette fois absolument unique.

Et ce fut peut-être ce jour-là que se commit la grosse faute. Si, au moment de la conception, l'unité de vues est indispensable, c'est précisément au moment où l'on entre dans le détail de l'exécution que la division devient nécessaire.

Un seul homme se trouva chargé d'assurer l'exécution d'une dizaine de palais, commandant à une armée d'inspecteurs, de dessinateurs, recrutée dans les écoles naissantes parmi tout ce qui était susceptible de tenir un crayon, jeunes gens pour la plupart sans expérience, ignorant encore les complications d'une profession pleine d'embûches, et laissant forcément au hasard le soin de résoudre des difficultés qu'ils n'étaient aptes ni à prévoir ni à éviter.

De là cette effrayante banalité des détails, ces fautes lourdes de

proportions entre les différentes parties d'une ordonnance, qui font grincer des dents l'artiste européen élevé pendant de longues années dans le respect de la forme pure, élégante et châtiée.

Les palais de la World's Fair ne sont donc pas, en général, des œuvres sérieuses et puissamment voulues dans tous leurs détails, mais plutôt de larges esquisses sans prétention mises au point par des praticiens peu habiles.

On ne peut les envisager qu'à un point de vue très général, comme on juge une esquisse : en y cherchant les intentions.

Encore même ces intentions sont-elles assez rares et nous croyons en avoir démêlé la raison.

Faire des palais différents pour abriter les produits des mines, de l'électricité, des arts mécaniques, des arts industriels, des arts libéraux ou de l'agriculture, c'est toujours, au fond, construire de vastes hangars entourés et masqués par des façades plus ou moins décoratives. Ce n'est que par l'habileté des arrangements, la science infinie des détails que l'on peut arriver à varier les effets et à donner à chaque œuvre un caractère particulier.

Or, cette habileté et cette science manquent encore à l'Amérique, trop neuve en tout ce qui concerne l'architecture, pour les avoir acquises; aussi, tous les palais dont nous venons de parler sont-ils d'une inquiétante banalité.

Lorsque, au contraire, les éléments de décoration se présentent à l'esprit d'une façon plus précise, lorsqu'il n'y a plus besoin de se torturer l'imagination pour trouver des effets qui résultent naturellement du sujet même de la composition, nous voyons l'artiste se révéler, savoir en tirer un parti ingénieux et produire une œuvre intéressante comme le palais des Pêcheries ou celui de la « Transportation. »

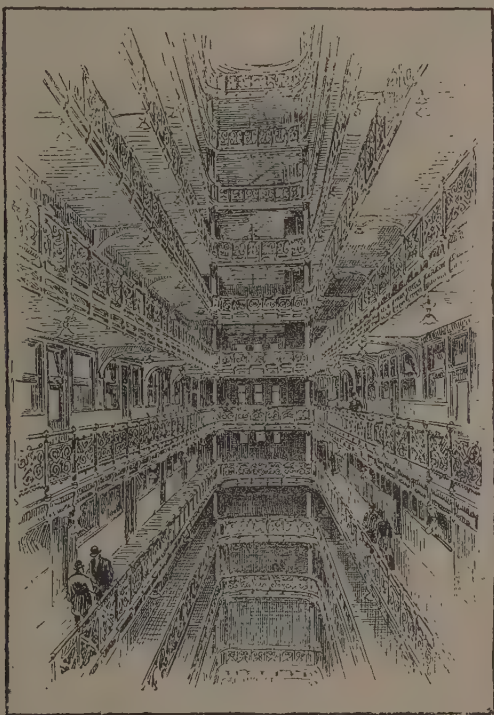
Il y a donc, en Amérique, des natures d'artiste qui sentent, qui cherchent et qui trouvent. Elles sont encore novices, mais elles sont intéressantes et méritent qu'on les étudie.

Pour les bien comprendre, il ne faut pas s'arrêter aux constructions par trop hâtives de la World's Fair, il faut les chercher dans les villes. là où elles ont produit des œuvres plus sérieuses et répondant plus directement aux besoins et aux usages de leurs pays.

Une étude de cette nature sera certainement la source de réflexions plus intéressantes qu'une description fastidieuse et détaillée des innombrables palais de Jackson Park.

Nous y reviendrons d'ailleurs ensuite, après avoir essayé de pénétrer un peu plus avant dans l'étude du mouvement architectural en Amérique, étude qui nous aidera davantage à les apprécier.

Avez-vous lu les *Sensations d'Amérique*, d'Octave Uzanne, les



LA CHAMBRE DE COMMERCE, A CHICAGO.

(Vue intérieure.)

Lettres de Chicago, de Marcel Monnier? Si vous les avez suivies simultanément, vous avez dû remarquer que ces deux spirituels écrivains ont éprouvé les mêmes impressions, les mêmes étonnements à l'arrivée à New-York, le même enthousiasme pour l'Amérique, bientôt refroidi par un séjour de quelque temps à Chicago.

Coïncidence curieuse! Il vient de nous tomber sous les yeux un long article écrit par un voyageur amoureux des écoles buissonnières, qui a préféré prendre par l'Inde et San-Francisco. Il arrive à Chicago

et ne peut cacher le désappointement qu'il éprouve, après avoir jugé l'Amérique sur cette merveilleuse cité que l'on appelle là-bas « la Perle de l'Ouest », à se trouver transporté tout d'un coup dans cette immense usine à millions, construite en vingt ans par des gens pour la majeure partie desquels le mot « art » sonne aussi creux qu'une caisse vide.

D'où vient que, tous, nous avons senti de même? C'est évidemment que New-York, comme San-Francisco, par leur position géographique qui les met en contact, la première avec l'Europe, la seconde avec les peuples de l'Extrême-Orient, sont des villes américaines humanisées par le contact continu de races pour lesquelles le culte et le sentiment de l'art sont choses innées. Chicago, au contraire, qui est bien le centre de toute l'Amérique, est resté à peu près, jusqu'à aujourd'hui, le type le plus pur de la ville d'affaires, formée par le groupement d'intérêts très différents appelés à se réunir pour mieux s'aider, et construite au jour le jour, sans autre souci que celui de satisfaire aux besoins immédiats.

Non seulement New-York, mais Philadelphie, mais Boston surtout, multiplient les sacrifices pour développer chez leurs habitants le goût des arts, pour s'affiner, se rendre aimables et attrayantes; elles y réussissent déjà et la meilleure preuve que l'on en puisse donner est l'impression puissante qu'elles produisent sur l'Européen débarquant en Amérique.

Chicago vient, au contraire, de tenter seulement le premier de ces efforts dans des conditions que nous apprécierons plus tard, mais trop récentes, en tout cas, pour que la ville en puisse déjà sentir les effets.

Malgré la World's Fair, malgré son accroissement inouï, malgré la présence d'un élément allemand considérable, Chicago est et reste actuellement, tant est grande la puissance d'absorption du peuple américain, la ville des affaires où la préoccupation de l'argent se manifeste sous toutes les formes, étreint les cerveaux au point de déformer presque tous ceux qui seraient disposés à manifester des tendances à la recherche et à l'étude, et réduit les artistes eux-mêmes, venus s'y établir, à n'être plus que des fabricants qui débitent leur marchandise, montent des bureaux de quarante dessinateurs, et s'en vont, quand le lac Michigan devient trop inclement, respirer l'air tiède du golfe du Mexique, pendant que leur usine à bâtisses leur gagne des millions.

Or, s'il est vrai que l'architecture d'un pays soit, à toutes les

époques, le reflet le plus direct de ses mœurs et de ses besoins, si la loi immuable de la concordance constante entre le génie d'un peuple et le caractère des monuments qu'il produit a besoin d'une nouvelle confirmation, on ne saurait la trouver plus éclatante et plus absolue que dans les constructions qui étonnent à un si haut degré les Européens arrivant à Chicago.

Dans une ville où le culte des arts est chose complètement ignorée; où les habitants (qu'une éducation religieuse étroite empêche de manifester leurs joies et de prendre leurs plaisirs au grand jour) considèrent que rire ou se fâcher c'est perdre un temps précieux, où, pour chacun, le seul but dans la vie est de gagner beaucoup d'argent, et quand on en a gagné beaucoup de s'en servir pour en gagner encore davantage, que doit produire l'art architectural? — Des édifices utilitaires. — Où doit-on nécessairement trouver un effort caractéristique? — Dans les édifices destinés à abriter et à faciliter le travail.

De même que de l'architecture antique il nous reste les temples, les basiliques, les thermes et les cirques correspondant aux principaux besoins de l'existence des peuples de la Grèce et de l'Italie; de même que plus tard nous voyons l'Église, le Château féodal et l'Hôtel de ville symboliser les trois grands éléments du moyen âge : la Religion, la Féodalité, les Communes; de même que nous trouvons dans les grands châteaux impériaux et royaux l'expression de la toute-puissance de la monarchie absolue, de même nous devons forcément, dans les productions de la plus américaine de toutes les villes, trouver des constructions d'une nature toute particulière, expression forcée du besoin de travail qui est l'essence même du génie américain.

Toutes ces constructions peuvent se résumer dans un type général.

Le « Building », la « Construction » par excellence, avec ses accessoires obligés : poste, télégraphe, téléphone, messagers. C'est le palais, le temple du travail dans lequel tout est conçu, combiné, étudié de façon à rendre le travail facile, agréable et le moins fatigant possible.

Pour comprendre cette conception tout à fait spéciale au peuple américain, à la fois pratique et originale, en tout cas, comme nous le disions tout à l'heure, très caractéristique, il faut connaître un peu la manière de vivre et de travailler de tout Américain lorsqu'il ne voyage pas.

Il fait de la vie deux parts bien distinctes dont l'une appartient

à la famille, l'autre au travail, et ces deux parts n'ont, en général, aucun rapport entre elles.

La famille et le home sont le plus souvent loin du centre de la ville, dans les quartiers du Nord et du Midi, exclusivement occupés par les habitations particulières, reliés au cœur de la Cité par les tramways électriques ou à vapeur, les « *elevateds* », ou simplement le chemin de fer, au bout de ces immenses avenues rectilignes dont la longueur atteint 25 à 30 kilomètres. Là, chacun a sa maison, depuis l'humble construction en bois élevée sur pilotis avec un petit escalier de quelques marches pour y accéder, qui garde encore, dans sa stabilité indécise, l'aspect un peu sauvage des cases de pionniers et fait penser à la maison roulante que les nomades promènent sur nos routes d'Europe, jusqu'aux superbes palais des rois du dollar qui font entre eux assaut de puissance et de massivité.

Le travail, au contraire, n'est jamais logé assez près du centre, assez à portée de tout ce que la science moderne met à sa disposition pour activer les affaires et les transactions; le contact entre les intérêts n'est jamais assez grand.

S'il était possible de réaliser quelque conception gigantesque réunissant dans un bâtiment unique toutes les affaires quelle qu'en soit la nature, on satisferait certainement à l'idéal de l'Américain.

En attendant cette tour de Babel d'un nouveau genre, le résultat actuel est déjà curieux.

Au centre de la Cité s'élèvent par vingtaines ces immenses constructions à seize, dix-huit, vingt et même vingt-deux étages, dont l'énorme masse carrée domine de toute sa hauteur le reste de la ville; semblables à des donjons, elles s'estompent étrangement au milieu des brouillards de fumées grises qui les enveloppent et donnent à s'y méprendre l'impression de forteresses d'un autre âge.

Extérieurement, l'aspect est généralement le même : un haut soubassement comprenant le rez-de-chaussée et le premier étage, d'une architecture puissante et trapue, le plus souvent inspirée de l'art roman ou de l'art byzantin avec, comme entrée, une immense arcade en plein cintre dont la naissance très près de terre est soutenue par d'énormes colonnes de granit poli.

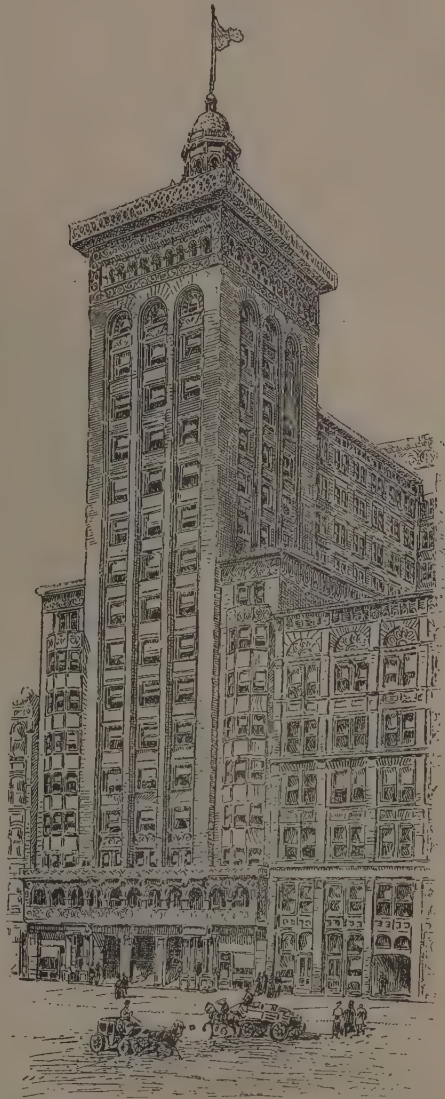
Sur ce soubassement, un grand parti vertical englobant, dans un seul motif, dix, douze étages et même plus. Le plus souvent, c'est une série de larges pieds-droits en briques, reliés à la partie supérieure par des arcs en plein cintre également en briques et formant ainsi une arcade infiniment haute et étroite, régulièrement divisée en

autant de parties égales qu'il y a d'étages avec une fenêtre à deux ou trois parties par étage.

Toutes ces fenêtres, dans chaque travée et dans toute la hauteur, sont semblables, pas même semblables, identiques, et donnent très nettement la sensation d'une ruche dont chaque cellule aurait une vue sur l'extérieur.

Au-dessus des arcades, une frise composée d'un rang de petites baies souvent traitées dans l'esprit de ces délicieuses galeries qui terminent les clochers florentins et pisans et, pour couronner le tout en guise de corniche, une puissante dalle carrée très saillante qui, par sa masse et son importance, donne à l'ensemble un aspect de grandeur, de robustesse et de simplicité véritablement impressionnant.

Ces édifices sont les plus curieux, car ils sont franchement originaux et construits avec cette préoccupation évidente de ne faire que ce qu'il faut pour donner l'impression de force majestueuse et calme que nécessite leur hauteur. Tout, jusqu'à leur décoration empruntée aux styles primitifs, contribue à en faire la vraie création d'un peuple nouveau, primitif en art, inconscient de ses propres forces, qui bégaye



SCHILLER'S THÉÂTRE, A CHICAGO.

encore et ne sait que ce que les autres lui ont appris. Attendez un demi-siècle, peut-être un siècle, et l'Américain, qui veut ne rien devoir qu'à lui-même, saura bien un jour dégager sa formule. Ce jour-là, les Européens tout étonnés seront peut-être obligés d'aller chercher au delà de l'Atlantique cette expression nouvelle répondant aux besoins nouveaux que nous cherchons tous avec tant de passion et à laquelle nous n'arrivons pas, empêtrés que nous sommes dans les traditions d'école et dans la manie de la collection, du bric-à-brac et des redites.

Plusieurs de ces constructions se terminent par de hauts pignons dans le style gothique remplis d'étages superposés; d'autres se distinguent par une tour, sorte de beffroi ou de clocher, qui leur donne un faux air d'hôtels de ville; mais, en général, on sent dans ces dernières l'influence de l'éducation un peu compliquée des Écoles anglaises d'architecture.

Les plus simples et les plus belles sont l'œuvre de Sullivan, un jeune artiste qui n'a pas quarante ans et chiffre déjà ses œuvres par dizaines de millions de dollars. Venu à Paris, comme tant d'autres, il a gardé de l'enseignement de son maître ce respect de l'expression simple et vraie qui résulte nécessairement d'une recherche consciencieuse des besoins à satisfaire et de leur traduction sincère dans la forme architecturale.

Ce maître qui fut aussi le nôtre, M. Vaudremer, cet artiste si fin, au jugement si sûr, aux idées si droites, si nettes, si précises, ne pourrait se défendre d'un certain étonnement en voyant quelles curieuses déductions un tempérament d'une nature toute particulière a su tirer de son enseignement respectueux surtout de la franchise et de la vérité.

De tout cela, Sullivan n'a retenu qu'une chose: c'est qu'un édifice doit accuser franchement et surtout clairement, par des moyens simples et faciles à comprendre, sa destination. Quant aux conséquences de cette théorie qui peut tout entière se résumer dans la devise *Ars in Vero* (l'Art dans le Vrai) et qui induit l'architecte à rechercher tous ses effets dans l'expression extérieure des moyens employés, il n'en a cure.

Il construit ses édifices en fer, à l'américaine, comme tous ses confrères du reste, à l'aide d'une grande ossature qui permet de monter très haut sans exiger des épaisseurs de murs invraisemblables et qui repose sur des pilotis battus dans le marais formant tout le sous-sol de Chicago. Puis il enveloppe son ossature de revêtements de

briques, apparents à l'extérieur, enduits à l'intérieur de granit, de porphyre ou de marbre pour les rez-de-chaussée et, quand tout est fini, l'aspect est celui d'un édifice massif construit en matériaux superbes et d'une stabilité à toute épreuve.

— C'est notre maître, mon cher Sullivan, qui roulerait de gros yeux s'il te voyait commettre de telles hérésies, de pareils mensonges !

Mais, au fond, sois certain qu'il saurait faire la part des nécessités d'économie et de stabilité qui forcent à employer de tels moyens et qu'il te pardonnerait en présence de la simplicité des effets obtenus de n'avoir pas émaillé Chicago d'une collection de tours d'acier revêtues en aluminium comme il s'en commence une en ce moment.

Entrons maintenant à l'intérieur d'une de ces immenses constructions et, pour la mieux juger, prenons l'un des dix ascenseurs, l'express ; qui va nous élever en quelques secondes jusqu'au dernier étage. De cette hauteur, l'effet est grandiose.

Au centre de l'immeuble, un vaste hall le troue dans toute sa hauteur. Il est bordé à chaque étage d'un balcon en fer forgé et cuivre avec sol en mosaïque qui est le plus souvent la principale et presque la seule décoration de la salle recouverte d'une charpente apparente, en fer, des plus simples.

Comme nous l'avons dit, tous les étages sont pareils, égaux de hauteur, traités dans le même style du haut en bas, et les quinze ou vingt balcons répètent indéfiniment le même motif.

Cela pourrait être monotone, c'est simplement grand ! Précisément à cause de la répétition, l'œil ne s'arrête plus au détail, il ne compte plus les unités et se trouve forcé d'embrasser l'ensemble d'un seul coup.

La répétition des parties n'intervient que pour faire ressortir l'ampleur du tout.

Sur chaque balcon, un peu comme dans les prisons cellulaires, donnent une série de portes ouvrant sur autant de chambres pareilles correspondant à chacune des fenêtres de l'extérieur. A tous les étages, la disposition est la même, les cellules sont semblables, la porte est vitrée du même verre dépoli sur lequel on lit un numéro, et... c'est tout.

En bas, un tableau sur lequel, en face de chaque numéro, est inscrit le nom de l'occupant et un second tableau contenant par ordre alphabétique les noms des occupants avec leur numéro en regard.

Vous entrez là comme dans un grand établissement financier, sans qu'aucun concierge vous arrête; consultez le tableau, jetez un numéro au boy de l'ascenseur qui vous dépose, sans que vous ayez le temps de vous en apercevoir, sur un des balcons, vous indique si c'est à droite ou à gauche, et vous frappez à la porte.

Tout cela au milieu d'un silence étonnant, déconcertant pour nos natures exubérantes. Dans ces ruches aux deux mille cinq cents numéros, on entendrait voler une mouche. Aucun bruit n'en sort; les affaires s'y traitent à mi-voix en quelques phrases rapides, sans discussions oiseuses. Un oui est un oui, un non est un non, une parole est une parole, et souvent, en trois minutes, sans aucune signature, il s'y fait des affaires qui chez nous dureraient des mois.

Come in! Good day! — « Entrez! Bonjour! » — *All right*, quand c'est fini, en signe de conclusion et d'accord; le chapeau vissé sur la tête, on esquisse un petit salut, et c'est fini.

L'art sobre et volontairement simplificateur dont nous venons de parler n'est-il pas en concordance intime avec de tels usages? N'est-il pas logique de supposer que là est l'origine d'un mouvement nouveau qui doit nécessairement aboutir à tout ce que nous avons vu, revu, ressassé depuis toute éternité? Évidemment oui!

Le devoir du critique impartial est de le reconnaître, de signaler le fait et d'attirer l'attention de tous ceux que ces études peuvent intéresser, au lieu de plaisanter plus ou moins spirituellement ces nouvelles productions parce qu'elles n'ont pas l'attrait de nos délicieux bijoux européens.

Après le building où il travaille, l'édifice le plus indispensable à l'Américain c'est l'hôtel où il loge quand il voyage, où même il s'installe souvent à demeure, dans sa propre ville, pour éviter les soucis qu'occasionne la tenue d'une maison.

C'est dans l'étude de ces hôtels que nous pouvons suivre le mieux les efforts de l'art architectural pour répondre aux besoins de ceux qu'il est appelé à servir.

Le « Waldorf », le « Savoye Hotel », à New-York, l'« Auditorium » à Chicago, en sont certainement les types les plus curieux.

En voyage, l'Américain, habitué à gagner beaucoup et à dépenser sans lésinerie, tient non seulement au confort, mais au luxe, et l'on trouverait difficilement à cet égard quelque chose de plus complet que les grands hôtels américains.

Des façades, il n'y a pas grand'chose à dire.

Après avoir vu les buildings, il est facile de se faire une idée de l'aspect de ces caravansérails qui contiennent tout ce qui est nécessaire à la vie et même aux plaisirs. Ce sont toujours les mêmes soubassements puissants, les mêmes envolées de fenêtres se répé-



BATIMENT DE TEMPÉRANCE DE L'UNION DES FEMMES CHRÉTIENNES,
A CHICAGO.

tant à l'infini jusqu'à ce que le regard s'y perde, les mêmes couronnements, les mêmes matériaux, granit, pierres siliceuses ou briques, employés en revêtements, et surtout le même parti pris de répétitions continuelles.

Il y a d'ailleurs, à cette répétition constante de la même fenêtre.

une raison que nous n'avons pas encore donnée et qui, pour singulière qu'elle est, n'en dépeint pas moins merveilleusement l'esprit américain.

Presque tout se fait à la machine dans des usines souvent fort éloignées du lieu de la construction, les menuiseries notamment. On commande donc aux usines les portes et les fenêtres par centaines, par milliers, sur un modèle uniforme (le type de la croisée à guillotine étant le seul en usage). C'est plus commode et cela coûte moins cher. A quoi bon se creuser la tête pour varier les hauteurs d'une douzaine d'étages superposés; cela produirait-il un effet appréciable? Non, certes.

L'art et l'intérêt se trouvent donc d'accord.

A l'intérieur, au contraire, les besoins à satisfaire sont multiples et tous les détails du confort sont étudiés avec le plus grand soin.

D'abord, de vastes vestibules ou « offices » dans lesquels se trouvent les bureaux avec un personnel constamment à la disposition du public, des guichets de télégraphe, des cabines téléphoniques, des boîtes aux lettres, des messenger boys, etc., etc... et tout une collection de « rocking-chairs » variés sur lesquels les fumeurs peuvent se balancer mollement et, savourant leur éternelle cigarette derrière les hautes glaces de la devanture, contempler les allées et venues du dehors.

Rien de plus curieux d'ailleurs pour le passant que cet alignement de figures étendues oscillant sans arrêt derrière une devanture de boutique. Cela éveille forcément dans notre esprit l'idée d'un magasin de costumes qui exposerait ses produits sur des mannequins mécaniques présentés dans les poses les plus hétéroclites. Puis, des salles à manger où l'on fume, d'autres où l'on ne fume pas; des bars; des salons à l'usage des voyageurs et d'autres exclusivement réservés aux femmes avec entrée particulière (car la femme voyage couramment seule en Amérique); des salles de fêtes situées au douzième étage avec leurs cuisines au-dessus; des salles de théâtre et de concert qui, comme celle de l'« Auditorium », contiennent plus de spectateurs que notre Opéra, et possèdent une scène permettant d'y donner de grands ballets italiens; des bains de vapeur dans les sous-sols; des chambres accompagnées chacune d'une salle de bains contenant baignoire, toilette et water-closet — tout cela desservi par une nuée d'ascenseurs si rapides et si vastes que l'on a vu les invités d'un grand banquet de deux cents couverts, réunis dans un salon du premier étage, transportés tous dans la salle des fêtes, quelque dix étages

plus haut, en aussi peu de temps que si tout avait été de plain-pied.

A New-York, comme nous le disions en commençant, l'art européen a fortement pénétré, entraînant à sa suite l'art industriel et tous ceux qui le pratiquent. Aussi son influence se fait-elle constamment sentir dans la décoration de toutes ces merveilles. Au Waldorf par exemple, où les millions de dollars ont été prodigués, ce ne sont que revêtements de marbre ou de bois précieux, mosaïques, incrustations de cuivre doré, tentures en damas, etc., etc.... La salle à manger, de dimensions immenses, est une reconstitution surprenante du style du premier Empire. Les murs sont revêtus sur toute leur hauteur de lambris d'acajou avec applications de cuivres dorés; le plafond est supporté par des colonnes en porphyre vert dont les chapiteaux et les bases sont également en cuivre doré; les tables, les chaises, les dressoirs, tout est dans le même style; les hautes fenêtres sont garnies de rideaux en damas vert. L'aspect est d'une richesse et d'une distinction remarquables auprès desquelles les salles de fêtes en carton pâte de nos grands hôtels parisiens feraient triste figure.

Seulement, il faut bien l'avouer, cela n'a d'américain qu'un seul côté : celui de la richesse et du luxe; car en ce qui concerne la composition il n'est pas difficile de discerner son origine exclusivement européenne.

A New-York, la manie terrible des styles du passé, la passion des copies d'ancien, commencent à influencer énergiquement sur l'architecture. Ce sont, à peu de chose près, les mêmes décorateurs, les mêmes tapissiers qu'à Paris ou à Londres; les uns comme les autres, trouvant beaucoup plus facile de copier du tout-fait que de créer, poussent de plus en plus les possesseurs des grosses fortunes dans cette voie fâcheuse qui décourage chez nous toute initiative tant soit peu créatrice.

A Chicago, au contraire, nous sentons immédiatement la résistance énergique à l'importation européenne, la tentative de faire soi-même, d'une façon toute personnelle, et sans rien emprunter au passé.

Est-ce à dire que cela soit parfait, même simplement plus agréable que ce qui se fait à New-York?

Ce serait mal interpréter notre pensée que de croire que nous allons jusque-là. Mais c'est voulu, c'est nouveau et par conséquent c'est plus intéressant pour nous.

Dans la décoration intérieure d'hôtels comme l'Auditorium à Chicago, la sobriété est un principe.

Le vestibule, avec ses arcs massifs et bas supportés par de puissantes colonnes de marbre, donne la sensation des vestibules qui précédaient les palais des empereurs d'Orient. Mais si l'on y regarde de près, tout l'effet est dû à quelques larges et vigoureuses frises d'une ornementation sculptée très personnelle et d'une composition curieusement inspirée de la plante qui n'a son analogue nulle part, à des fonds le plus souvent en pierre moulée ou même simplement en lincrusta, relevés d'une grande quantité d'effets métalliques : or, argent, platine, bronze, etc., curieusement étudiés et produisant des jeux de lumière d'une richesse éblouissante.

Dans les frises sculptées courent, piquées au cœur de chaque rosace, des lampes à incandescence qui s'en détachent comme les pistils d'une fleur. Le soir, aux lumières, cette infinité de lampes disséminées dans la pièce suivant le contour des arcs, les lignes droites des hautes frises et les caissons des plafonds, produisent l'effet d'une illumination qui fait à ce point partie intégrante du monument, qu'elle semble lui être indispensable.

C'est nouveau, doux à l'œil et d'un effet délicieux; si l'on entrerait dans le détail, il se présenterait immédiatement à l'esprit une quantité de critiques; mais nous ne pouvons ici qu'indiquer les idées intéressantes sans prétendre faire une étude complète de la façon dont elles sont présentées, ce qui nous entraînerait trop loin.

On ne saurait toutefois manquer de faire remarquer que des dispositions de cette nature qui se prêtent admirablement à la décoration d'une petite salle, d'un escalier ou d'un vestibule tombent forcément dans la monotonie quand les mêmes effets sont appliqués à des surfaces trop grandes pour que l'artiste ne soit pas obligé de se limiter sous peine d'entraîner une dépense excessive.

C'est pour cela que la salle de théâtre pour laquelle le même parti a été adopté est simplement lugubre.

Dans l'impossibilité de multiplier à l'infini les lumières, Sullivan (car c'est aussi lui qui a construit l'Auditorium) s'est borné à appliquer son dispositif à la décoration des trois immenses arcs de la voûte plein cintre de 25 mètres d'ouverture qui recouvre toute la salle.

Cela fait six cordons de lumière qui détachent plus cruellement encore la brutalité trop antédiluvienne de la composition et qui font tristement ressortir la pauvreté de cette cave gigantesque dont la

partie basse, occupée par les spectateurs, est au contraire disposée avec un charme, une entente de la pratique et une science des tons qui font une opposition déconcertante avec la sauvagerie du motif général.

Cette étrangeté nous choque d'abord, mais, au fond, l'on y sent la volonté de l'artiste d'imprimer un cachet tout personnel à ses œuvres et de ne jamais sortir sous aucun prétexte de son principe d'individualité à outrance. Faut-il s'en plaindre? Certainement non. Il n'y a que des caractères de cette énergie qui puissent produire du nouveau et s'imposer par la force aux indécisions du goût public si privé de guides et si hésitant qu'il se réfugie dans le déjà-fait pour être à l'abri de toute critique. De tels caractères ont de grands défauts, qu'il est juste de signaler; mais il ne faut pas oublier que ces défauts sont les compagnons nécessaires de qualités hors ligne qui présentent le plus haut intérêt pour l'histoire de l'art architectural dans un pays où doivent d'autant mieux se produire les idées nouvelles qu'il n'est pas gêné par ses souvenirs et ses traditions.

JACQUES HERMANT.

(La suite prochainement.)



L'ART DÉCORATIF

DANS LE VIEUX PARIS

(TREIZIÈME ARTICLE ¹.)



USQU'À l'incendie de 1871, les salles du rez-de-chaussée des Tuileries qui formaient le logis du roi, avaient conservé, dans leurs dispositions principales, les ornements peints dont Georges Charmeton et les deux Lemoyne, Francisque Millet et Noël Coypel avaient décoré leurs lambris. On y voyait des sujets mythologiques, des attributs en camaïeu, des arabesques et des devises en l'honneur de Louis XIV ² sur fond doré, qu'accompagnaient des plafonds dus à Nicolas Loir, à Mignard et à Flemael, entourés d'ornements en stuc doré par Lérambert et Girardon. L'appartement de la reine était décoré de panneaux allégoriques dus à Jean Nocret et de grands paysages par Jacques Fouquières que ses démêlés avec Poussin ont rendu célèbre. Derrière cet appartement s'étendait une vaste galerie dont la voûte était divisée en grands caissons peints imités des compositions d'Annibal Carrache dans la galerie du palais Farnèse à Rome. Ces sujets tirés de la Fable avaient été exécutés à Rome par Monier,

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 3^e pér., t. IV, p. 183, 394, 467; t. V, p. 134, 267; t. VI, p. 135, 252, 404; t. VII, p. 238; t. VIII, p. 218; t. IX, p. 238, 318.

2. Jean Bérain a publié une suite de vingt-huit planches faisant partie de la Chalcographie nationale, intitulée : *Ornements de peinture et de sculpture qui sont dans la galerie d'Apollon au château du Louvre, et dans les grands appartements du roi au palais des Tuileries*. Quatre de ces planches reproduisent les arabesques peintes par les Lemoyne aux Tuileries; quatre autres, les portes peintes par Charmeton, et quatre autres planches, huit dessus de portes à vases couronnés et à frontons brisés, qui sont gravés par F. Chauveau. Le style de ces ornements rappelle beaucoup celui des arabesques de la galerie d'Apollon au Louvre.

Corneille le jeune, Bonnemer et Vouet fils, sous la direction d'Errad; quatre autres tableaux avaient été inventés par Planchard, Delafosse et Vignon; Audran, Houasse et Jouvanet avaient dessiné les bas-reliefs et les figures surmontant la corniche de cette galerie.

Le second pavillon carré, situé près du pavillon Marsan, contenait la salle des machines où Louis XIV faisait représenter les ballets de Quinault et de Lully. Ce théâtre avait été disposé sur les plans de Vigarini et peint par Noël Coypel d'après les dessins de Charles Lebrun. La Convention y siégea après la chute de la royauté, et il devint plus tard une salle de banquet.

Auprès de l'appartement du roi se trouvait celui du grand dauphin. Il renfermait plusieurs frises peintes sur fond doré par Philippe de Champaigne et par son neveu. Il y avait représenté différents traits de la jeunesse d'Achille pour montrer les exercices et les amusements de la jeunesse. Ces toiles enlevées de leur place primitive, lors d'un changement de disposition architecturale, sont aujourd'hui conservées au Musée du Louvre. Cesont, en y joignant quelques figures allégoriques de Noël Coypel qui se trouvent au grand Trianon, les seules œuvres artistiques qui soient restées de la décoration du palais des Tuileries qui contenait tant de modèles exquis de l'art français du xvii^e siècle, notamment un salon du premier étage servant de salle de conseil sous Napolon III, où un beau portrait de Louis XIV et une composition reproduisant M^{me} de Maintenon en gouvernante des enfants du roi, étaient accompagnés de superbes boiseries dorées. La plupart des meubles anciens qui figuraient avant 1870, dans les pièces occupées par l'impératrice, avaient été heureusement mis à l'abri; ils se trouvent aujourd'hui au Garde-Meuble et au Musée du Louvre, non sans porter toutefois les traces des périls qui ont failli les anéantir.

Le jardin des Tuileries est, comme le parc de Versailles, une sorte de musée de la sculpture décorative française depuis le xvii^e siècle. En plus des morceaux commandés pour compléter l'effet des dispositions de Lenôtre, il a reçu, sous Louis XV et pendant la Révolution, nombre de groupes et de statues provenant de Marly; par contre, il en a dû abandonner au Musée du Louvre plusieurs autres, qu'il y aurait eu danger à laisser plus longtemps exposés aux intempéries de notre climat. Les deux groupes équestres : *Mercure et la Renommée*, avaient été sculptés par Coyzevox pour l'abreuvoir de Marly; mais ayant été jugés trop petits, ils furent remplacés par deux autres groupes de Coustou qui sont venus leur faire pendant à

l'entrée des Champs-Élysées. Non loin des œuvres de Coyzevox, quatre groupes couchés : le *Rhône et la Saône* par G. Coustou ; le *Rhin et la Moselle* par van Clève, et deux copies d'après l'antique : le *Nil et le Tibre*, annoncent dignement l'entrée du jardin par la grille du Pont tournant. Sous la Révolution on a construit dans les massifs boisés, deux hémicycles en marbre à l'imitation de ceux de la Grèce, dans l'un desquels sont deux charmantes statues de Lepautre et de G. Coustou représentant *Hippomène et Atalante*, qui se voyaient auparavant à Marly, et dans l'autre : *Apollon et Daphné* par Théodon. En face du palais disparu, sont restés deux groupes colossaux, *Enée enlevant Anchise* et *Lucrece et Collatin*, par Lepautre, autour desquels sont rangées quelques statues du xvn^e siècle et une série de vases ornés de guirlandes et de mascarons élégants. Dans l'une des allées transversales, une *Flore* par L. Magnier, répétition d'un groupe des jardins de Versailles, descend d'un char de bronze délicatement ciselé. Si l'art contemporain n'était pas en dehors de notre cadre, nous aurions à citer dans le jardin et sur les façades du pavillon de Flore, des sculptures de Barye, de Carpeaux et de Caïn qui sont déjà considérés comme des modèles classiques.

L'axe de la cour immense du Carrousel est occupé par le monument le plus délicat qu'ait produit l'architecture du premier Empire, et qui servait en même temps à dissimuler le défaut de parallélisme existant entre les façades du Louvre et des Tuileries. L'arc de triomphe du Carrousel a été érigé en 1807, par les architectes Percier et Fontaine, à la gloire de l'armée française, sur le modèle de l'arc de Septime Sévère à Rome. La plate-forme reçut comme couronnement les quatre chevaux d'airain de Saint-Marc, qui reprirent en 1815 la route de Venise; ils étaient attelés à un char de victoire où devait figurer primitivement une grande statue de Napoléon I^{er}, par Lemot, qui est actuellement sur une des terrasses de Versailles. Le quadrigé actuel : *Le Triomphe de la Paix*, a été modelé sous la Restauration par le sculpteur Bosio. Tous les détails de la décoration de l'arc du Carrousel ont été traités avec beaucoup de goût par les meilleurs artistes du commencement du siècle, qui pour la plupart avaient fait partie de l'ancienne Académie royale. Clodion (Claude-Michel) en a exécuté l'un des bas-reliefs : l'*Entrée à Munich*, tandis que Pradier et David d'Angers y produisaient leurs premières œuvres. Quelques-unes des statues de l'attique représentent des *grognaards*, dont les costumes ont été rendus par Dumont et par les autres sculpteurs avec une exactitude très mouvementée.



GRAND ESCALIER DU PALAIS-ROYAL.

De la résidence construite par le cardinal de Richelieu entre le Louvre et les Tuileries et qui s'appela successivement : Palais-Cardinal et Palais-Royal, il ne reste pour ainsi dire plus que l'emplacement. On ne retrouve de vestiges de l'œuvre de Lemercier que dans les cartouches sculptés sur la droite de la seconde cour, où des ancrs et des trophées maritimes rappellent la charge de grand amiral dont Richelieu était titulaire. La façade extérieure de la première cour fut complètement renouvelée par Moreau, l'architecte du duc d'Orléans, en 1763, et par Fontaine après la Restauration. L'avant-corps du pavillon central est couronné d'un attique à fronton circulaire au milieu duquel Pajou a sculpté deux figures de génies soutenant un cartouche armorié, aujourd'hui occupé par un cadran d'horloge. Des trophées d'armes accompagnés de groupes d'enfants et des pilastres corinthiens complètent cette décoration que l'on peut citer comme l'une des plus charmantes œuvres du XVIII^e siècle. Les deux pavillons longeant la rue Saint-Honoré sont surmontés de frontons dont les tympans offrent des groupes de femmes et d'enfants disposés autour d'un grand écusson, qui sont modelés par la même main. M. de Goncourt possède les dessins du fronton de droite représentant *la Prudence et la Liberté*, qui porte la date 1765.

Le premier étage de la façade donnant sur la seconde cour est orné d'une ordonnance ionique, formée par des colonnes détachées supportant de grandes statues assises. Quatre d'entre elles, placées sur l'avant-corps de la droite, sont dues à Pajou, les quatre de gauche ont été sculptées par A. F. Gérard en 1830.

Les appartements intérieurs ont été si souvent remaniés qu'il ne reste rien de la décoration que leur avait donnée le cardinal. On y retrouve encore çà et là les restes des travaux que les ducs d'Orléans y avaient fait exécuter à diverses reprises. Nous nous souvenons avoir vu, dans l'ancienne collection du comte Pourtalès, le *Mariage de la Vierge*, qui provenait de l'une des chapelles du Palais-Royal, peinte par Philippe de Champaigne; ce tableau est aujourd'hui en Angleterre. Une seconde chapelle disparue, avait été entièrement décorée par le pinceau de S. Vouet. On rencontre dans les Musées de province un certain nombre de grands portraits en pied qui ont fait partie de la galerie des Hommes illustres, peinte par Vouet, P. de Champaigne, Juste d'Egmont et Poerson, pour le cardinal. Une seconde galerie où Antoine Coypel avait figuré, en quatorze tableaux, les principaux faits de l'*Énéide*, fut démolie pour l'établissement du Théâtre-Français, en 1786. Le Régent avait installé, dans une suite de

salons décorés par Oppenord, une précieuse collection de tableaux anciens que la France a perdue lors de la Révolution et qui luttait d'importance avec celle du Roi.

Le grand escalier d'honneur à double rampe, construit en 1763 par Contant d'Ivry, est contenu dans une cage ovale à coupole décorée de trophées. Trois entre-colonnements d'ordre ionique forment des arcades remplies par des peintures en grisaille, représentant des portiques avec des statues. L'architecture de ces perspectives est due à de Machy, et les figures en ont été peintes par Taraval. La rampe en fer forgé et poli, aux doubles lettres royales entrelacées de palmes en cuivre doré, est un ouvrage du serrurier Corbin qui l'a exécutée sur les modèles de Jacques Caffieri. Au milieu sont placés deux groupes d'enfants en plomb massif, aujourd'hui bronzé, par de Fernex, qui portent un palmier d'où sortaient autrefois des bras de lumière. Les trois grandes portes du palier conduisant aux salles du premier étage, sont surmontées de belles figures de génies soutenant l'écu de la famille d'Orléans, et de vases sculptés par Philippe Caffieri.

L'ancienne salle à manger du palais, autre œuvre distinguée de Contant d'Ivry ¹ (1765), ouvrant sur le balcon à consoles et à mascarons avec rampe en fer du pavillon de la cour des Fontaines, a conservé ses murs revêtus d'ornements en stuc, qui ont été récemment peints et dorés. Dans les dessus des portes et des fenêtres, de Machy a peint en grisaille quatre médaillons circulaires représentant des groupes d'enfants et des figures allégoriques de femmes couchées. La salle actuelle des conflits du Conseil d'État a été dépouillée de ses boiseries, à l'exception de cinq portes à encadrements sculptés et à figures de dragons, et de la corniche du plafond que l'on retrouve dans les gravures d'Oppenord et dont nous croyons pouvoir attribuer l'exécution à l'ornemaniste N. Pineau. La pièce d'attente de la Direction des Beaux-Arts est un autre grand salon soutenu par des pilastres ioniques en stuc doré au milieu desquels sont des trophées d'armes qui encadrent des arcades à glace; mais de nombreux remaniements modernes lui ont enlevé son ordonnance primitive. A côté de leur collection de tableaux, les ducs d'Orléans possédaient une bibliothèque, un cabinet de pierres gravées et de médailles et un cabinet d'histoire naturelle, qui étaient installés en partie au second étage de l'aile située sur la rue de Valois. La bibliothèque de la Commission

1. V. Les appartements du Palais-Royal gravés par Le Canu, d'après Contant d'Ivry, pour l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert.

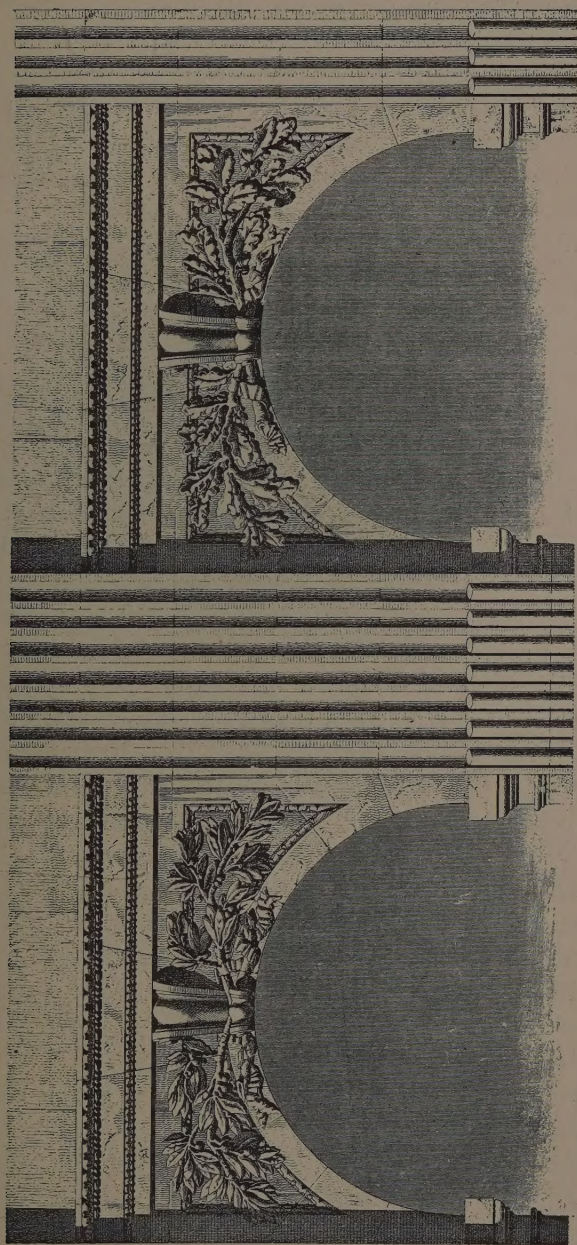
des Monuments historiques occupe les armoires vitrées à corniche et à caissons encadrés du style Louis XVI, de l'une de ces anciennes pièces.

L'incendie de 1871 avait épargné d'autres boiseries sculptées sur les dessins de Contant d'Ivry et de Louis, pour la décoration du palais. Ces anciens panneaux n'ont pas trouvé grâce devant les architectes chargés d'approprier le Palais-Royal aux services de la Cour des comptes et du Conseil d'État. Ils furent divisés en plusieurs lots de la hauteur et de la largeur voulue par les règlements de la mise en vente des matériaux appartenant au Domaine public, et après être restés plusieurs mois dans la cour du palais, ils furent adjugés aux marchands auvergnats qui sont les assistants ordinaires de ces opérations intelligentes.

Le Théâtre-Français était mis en communication avec l'ancien Palais-Royal, par cinq arcades aujourd'hui condamnées et occupées par des échoppes, dont les voussures sont ornées de trophées en pierre largement exécutés, dans le beau style des œuvres de Cauvet à qui l'on devait la décoration des portes de la façade principale. Le foyer de cette salle, l'un des bons ouvrages de Louis, renferme une suite incomparable de statues, de bustes et de portraits retraçant les auteurs dramatiques et ceux des acteurs chargés d'interpréter leurs compositions, mais cette collection où l'on retrouve les noms de Coyzevox, de Caffieri et de Houdon, relève bien plus du grand art que de ce que l'on est convenu de désigner sous le nom d'art décoratif ¹.

L'architecte Louis nous semble s'être encore surpassé dans la grande galerie qui entoure le jardin du Palais-Royal, et qui fut élevée malgré les réclamations des propriétaires des maisons voisines, jaloux de conserver la vue de cette promenade. On peut citer comme un modèle de simplicité élégante, les grands pilastres cannelés à chapiteaux corinthiens entre lesquels s'ouvrent les arcades des trois promenoirs circulaires de la galerie et les guirlandes de feuillage qui surmontent la clé des arcades. Plusieurs maisons avaient conservé les lambris sculptés contemporains de la construction. Les plus remarquables étaient ceux du café Foy si longtemps dirigé par la famille Jousserand-Lenoir, à laquelle le Louvre doit la possession d'une belle collection de miniatures et de boîtes émaillées. Lors de la fermeture de cet établissement, les boiseries en furent acquises par M. Beurdeley père et revendues par lui à un amateur. L'emplacement

1. Voy. *Gazette*, 2^e pér., t. XXXIV^e, p. 127, l'étude de M. Got avec gravures.



DÉTAIL DES ARCADES DU JARDIN DU PALAIS-ROYAL.

(D'après César Daly, « Motifs extérieurs ».)

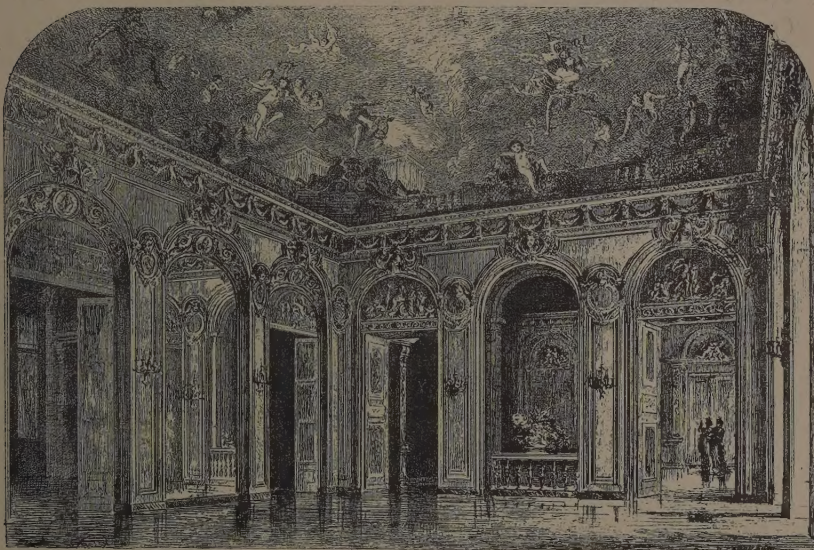
du café n'est plus indiqué aux curieux que par la copie de l'hirondelle peinte au plafond par Horace Vernet, qui y venait souvent dans sa jeunesse, avec son père Carle. Lefeuvre affirme que les boiseries sculptées et dorées du n° 154 de la galerie, avaient été transportées après la suppression de la ferme générale des jeux, dans un des salons du premier étage du café Foy (*Anciennes maisons de Paris*, t. II, p. 351).

La chancellerie des ducs d'Orléans donnait autrefois sur le jardin du Palais-Royal; elle en fut séparée par la construction de la galerie et se trouve resserrée entre les rues de Valois et des Bons-Enfants. La cour est précédée d'un portail à fronton derrière lequel se trouve une voûte décorée de statues et de bas-reliefs de style Louis XVI. Le salon principal de cet hôtel a été dessiné par Germain Boffrand ¹ avec un goût exquis. Les panneaux, les encadrements de porte et les bordures de glaces sont décorés de coquilles et d'ornements en bois sculpté et doré d'une très précieuse exécution. Audessus d'une corniche à voussure s'étend un vaste plafond où Antoine Coypel, premier peintre du régent, qui lui avait déjà commandé la voûte de la galerie d'Énée, a représenté les *Amours désarmant les Dieux*, dans sa manière claire et facile. M. le marquis de Chennevières possède un grand dessin d'Antoine Coypel pour ce plafond. Cette pièce porte les traces apparentes d'une réfection partielle qu'elle a subie sous Louis XVI. C'est alors que furent refaites les cinq portes à trophées peints et dorés avec des trumeaux cintrés à personnages sculptés en bas-relief et dorés, ainsi que les médaillons ovales qui rappellent le caractère des ouvrages de de Wailly. Ce salon fut restauré récemment lorsque M. Sandoz y établit les magasins de vente de ses bronzes. Au près se trouve une chambre à coucher dont le plafond peint par Durameau, représente le *Lever du jour*. Dans la salle à manger, et au milieu d'un fond d'arabesques en stuc doré d'une grande richesse, Lagrenée le jeune a peint : *Hébé versant le nectar à Jupiter*; la pièce a conservé ses pilastres et sa corniche sculptée, avec une cheminée incrustée de cuivre. Le vestibule d'entrée, soutenu par des pilastres d'ordre composite, était orné autrefois d'une voûte à compartiments où Briard avait retracé les *Travaux d'Hercule*. On voit encore au plafond d'une petite pièce qui servait de boudoir, les traces effacées d'arabesques peintes sur les dessins de l'architecte de Wailly qui avait été chargé sous Louis XVI, par le comte

1. Voir la gravure de ce salon par La Mercade, dans l'*Architecture* de G. Boffrand.

d'Argenson, de moderniser la décoration de la chancellerie.

Dans la rue des Bons-Enfants, on trouve plus loin (n° 28), la maison qui après avoir été occupée longtemps par la famille Sylvestre, fut ensuite convertie en salle de vente publique pour les livres. Lorsque les successeurs du libraire Labitte prirent possession de cette demeure pour y installer leurs magasins, ils découvrirent dans l'une des salles, des panneaux à encadrements et des beaux dessus de porte



GRAND SALON DE L'HOTEL DE LA CHANCELLERIE D'ORLÉANS.

(D'après une eau-forte de D. Lancelot.)

en bois sculpté, dissimulés derrière un revêtement de planches, qu'ils ont fait restaurer soigneusement, pour en faire une salle de vente publique.

Alors que la cour habitait le Palais-Royal, sous la régence d'Anne d'Autriche, le cardinal Mazarin avait acquis l'hôtel du président Tubeuf, rue Neuve-des-Petits-Champs, et il y avait fait ajouter par Mansart de vastes bâtiments longeant la rue Richelieu. Au siècle suivant, cette demeure, qui avait été divisée entre les deux héritiers du cardinal, fut aménagée pour recevoir les richesses littéraires et artistiques de la bibliothèque du roi. La décoration des salles qui renferment notre grand dépôt public était restée jusqu'à notre époque

sans modifications importantes; mais sous le deuxième Empire l'architecte Labrouste fut chargé de reconstruire dans un style néo-grec la longue muraille noire qui attristait cette partie de la rue Richelieu. Il en profita pour jeter bas la majeure partie des bâtiments de la cour, un spécimen de l'art français au xvii^e siècle, et pour moderniser tout l'intérieur du monument. Il supprima le grand escalier conduisant à la salle des manuscrits, dont la rampe en fer forgé aux chiffres de Mazarin ne put être sauvée des mains des brocanteurs, clientèle ordinaire des ventes faites par le Domaine. Ce beau travail de ferronnerie fut ensuite acquis par sir Richard Wallace à un prix très élevé et remanié pour former une rampe double conduisant à l'étage supérieur de son musée de Manchester-House à Londres. Le même sort atteignit la grande porte à deux vantaux située en face du square Louvois, qui, achetée par M. Wilkinson, est actuellement exposée au Musée des Arts décoratifs.

Il restait çà et là dans les salles des manuscrits des fragments des corniches et des débris de plafonds peints par Grimaldi et Pellegrini, artistes italiens, en faveur auprès de Mazarin, dont la disparition n'est pas regrettable¹. Il n'en est pas de même des boiseries et des étagères garnissant la longue enfilade des salles se déroulant sur les quatre façades de la cour, qui avaient été sculptées sur les dessins de Robert de Cotte. Tout fut jeté au rebut et vendu au tas; de sorte qu'il n'est guère d'amateur chez lequel on ne puisse en rencontrer des fragments. Le peintre Perin s'en était servi pour composer tout un ameublement de chambre à coucher de l'aspect le plus bizarre, malgré la perfection de sa ciselure, qui a été envoyé à l'hôtel Drouot en 1891. Il restait cependant dans les magasins de la Bibliothèque un certain nombre de panneaux dont M. Pascal, le nouvel architecte de la Bibliothèque nationale, qui sait mieux apprécier la grâce de l'art français que son intraitable prédécesseur, s'est servi pour décorer la galerie de lecture des manuscrits, de la manière la plus heureuse.

A. DE CHAMPEAUX.

(La suite prochainement.)

1. Rouyer et Darcel, *l'Art architectural*, t. I, pl. 69.